

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Aline Tomasco Zorzo

**BRASÍLIA:
Nascimento e Morte**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**DEPARTAMENTO DE
ARQUITETURA E URBANISMO**

Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura



Aline Tomasco Zorzo

BRASÍLIA: Nascimento e Morte

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita



ALINE TOMASCO ZORZO

BRASÍLIA: Nascimento e Morte

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura da PUC-Rio aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo

Prof. João Masao Kamita

Orientador
PPG História e PPGArq – PUC-Rio

Prof^a. Ana Luiza Nobre

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Guilherme Teixeira Wisnik

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Aline Tomasco Zorzo

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2011. Foi arquiteta associada no escritório do arquiteto Índio da Costa, entre 2010 e 2016, atuando primordialmente no desenvolvimento do projeto e acompanhamento de obra do novo Museu da Imagem e do Som, em parceria com o escritório norte americano Diller Scofidio + Renfro. Atualmente trabalha de maneira autônoma e em parceria com outros arquitetos.

Ficha Catalográfica

Zorzo, Aline Tomasco

Brasília : nascimento e morte / Aline Tomasco Zorzo ; orientador: João Masao Kamita. – 2019.

124f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Brasília. 3. Arquitetura moderna brasileira. 4. Utopia. 5. Distopia. 6. Alegoria. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para Pedro:
how beautiful could a being be?

Agradecimentos

Serei eternamente grata pelos últimos dois anos que se passaram, não apenas pelo grande amadurecimento pessoal e intelectual trazido pela experiência, mas sobretudo por terem me proporcionado um contato, até então escasso, com o mais fundo das profundezas do meu sertão, um atravessamento certamente irreversível em minha vida.

Meus mais sinceros agradecimentos se direcionam primeiramente à PUC Rio e à CAPES pelos auxílios concedidos mesmo em momento de grande crise vivida no país, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Agradeço ao meu orientador João Masao Kamita, por quem construí profundo respeito e admiração, muito obrigada por cada aula-orientação e pelo constante estímulo em perseguir a minha intuição.

Aos professores Fernando Espósito e Marcos Favero pelas leituras cuidadosas e atentas do trabalho ainda em sua fase inicial.

Aos professores Ana Luiza Nobre e Pedro Duarte, por terem, cada qual à sua maneira, me introduzido ao universo benjaminiano e se disponibilizado à interlocução, tanto em sala de aula, quanto na banca de qualificação e também via textos cujas reflexões influenciaram este trabalho.

Aos demais professores e autores que fazem parte, direta ou indiretamente, dessa pesquisa: fontes de inspiração e as melhores companhias que pude ter nessa caminhada.

Ao Pão de Açúcar, Morro do Castelo e Chapadão. Às instalações da PUC-Rio, seu campus-parque e à Pedra da Gávea por engrandecerem a jornada.

Ao Pedro, cuja sabedoria e parceria me inspiraram a acreditar.

Ao meu núcleo familiar formado por Paulo, Grazia, Paula e Anna, os meus quatro pilares.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Zorzo, Aline Tomasco; Kamita, João Masao. **Brasília: Nascimento e Morte**. Rio de Janeiro, 2019. 124p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação analisa os efeitos decorrentes da construção de Brasília, enquanto materialização da utopia moderna em pleno hemisfério sul, mais precisamente, no Brasil. Investigamos de que maneira a utopia moderna é produto não apenas da racionalidade e do desenvolvimento técnico, mas também de impulsos da ordem da vontade e da fé, algo que a introduz a matizes religiosos. Nesse sentido, Brasília torna-se um caso paradigmático de estudo, pois é o resultado de uma convergência entre os ideais da arquitetura moderna e uma genealogia mítica que previa a construção de uma capital no Planalto Central como meio de desencadear o florescimento de uma grande civilização num paraíso de abundância, um paraíso que posteriormente se mostraria perdido, a desencadear melancolia e desilusão. A partir desse ângulo, analisamos leituras não convencionais do evento extraídas dos clássicos da literatura brasileira, assim como mobilizamos um referencial teórico de matriz alegórica, derivado do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, a fim de construir uma interpretação não convencional de Brasília, para além dos limites da historiografia tradicional e sua lógica linear.

Palavras-chave

Brasília; arquitetura moderna brasileira; utopia; distopia; alegoria; alegoria barroca; antropofagia; tropicalismo;

Abstract

Zorzo, Aline Tomasco; Kamita, João Masao (Advisor). **Brasilia: Birth & Death**. Rio de Janeiro, 2019. 124p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation analyzes the effects of Brasilia's construction, as a materialization of modern utopia in the southern hemisphere, more precisely, in Brazil. We investigate how modern utopia is a product not only of rationality and technical development, but also of will and faith, something that introduces it to religious nuances. In that sense, Brasilia becomes a paradigmatic case of study, because it results from a convergence between the ideals of modern architecture and a mythical genealogy that foresaw the construction of a capital in Brazil's central plateau as a means of unleashing the flourishing of a great civilization in a paradise of abundance, a paradise that later would be proved lost, unleashing melancholy and disillusionment. From this angle, we analyze unconventional readings of the event, extracted from the classics of Brazilian literature, and also mobilize the theoretical framework of allegory, derived from the work of the German philosopher Walter Benjamin, in order to construct an unconventional interpretation of Brasilia, beyond the boundaries of traditional historiography and its linear logic.

Keywords

Brasília; Brazilian Modern Architecture; Utopia; Dystopia; Allegory; Baroque Allegory; Anthropophagy; Tropicalism;

Sumário

1. Introdução	11
2. Utopia moderna: razão e subjetividade	21
3. A Utopia Moderna Concretizada nos Trópicos	33
3.1 O mito brasileiro do Paraíso	35
3.2 De Nova Lisboa a Brasília	40
4. “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”	53
4.1 Contos de espanto e estranhamento	55
4.2 A alegoria Benjaminiana	70
4.3 A alegoria nos movimentos artísticos brasileiros	86
5. Sentidos Alegóricos em Brasília	104
5.1 Os efeitos de uma utopia localizada no espaço	105
5.2 Perfil de Nascimento e Morte	111
6. Referências Bibliográficas	117

Lista de Figuras

Figura 1 – Mário Fontenelle. Marco Zero de Brasília	12
Figura 2 – Porta do Templo do Amanhecer, Foto Marcelo Reis, Acervo Iphan	20
Figura 3 – Retrato de grupo durante cerimônia, Foto Ricardo Chaves	20
Figura 4 – Cena do Filme “Branco Sai, Preto Fica”	21
Figura 5 – Cena do filme “A Cidade é uma só”	21
Figura 6 – Cenas do filme “A Idade da Terra”	22
Figura 7 – Uma cidade contemporânea: O centro visto da Grande Travessia	33
Figura 8 – Detalhe do Plan Voisin para Paris de Le Corbusier (1925)	33
Figura 9 – Vista da Estação Central, flanqueada de 4 arranha-céus	33
Figura 10 – Obras da rodovia Belém-Brasília, dezembro de 1958	34
Figura 11 – Mário Fontenelle. Vista da Ermida Dom Bosco situada no ponto de passagem do paralelo 15º	53
Figura 12 – Marcel Gauterot. Vista da Esplanada dos Ministérios em construção, Brasília 1958 (IMS)	54
Figura 13 – ‘Ruínas de Brasília’, pintura de Oscar Niemeyer de 1964	105
Figura 14 – Marcel Gauterot. Congresso Nacional, Brasília (IMS)	116
Figura 15 – ‘O enigma’ pintura de Giorgio De Chirico de 1914, óleo sobre tela; 83.0x130.0cm / Acervo MAC/USP	116
Figura 16 – René Burri. Brasília, 1960	117

1 Introdução



Figura 1 - Mário Fontenelle. Marco Zero de Brasília (posição de interseção entre os eixos Monumental e Residencial e local onde situa-se a rodoviária)

Foi no mar, à bordo do navio Rio Jachal, voltando dos Estados Unidos em direção ao Rio de Janeiro, que o arquiteto Lúcio Costa, disposto de profundo silêncio e tempo contínuo, recebeu como iluminação a solução urbanística para a então nova capital Brasília, uma solução que surgiu, segundo ele, já pronta, como uma miragem a se erguer na rasa linha do horizonte.

O edital para o concurso havia sido publicado poucos meses antes, em setembro de 1956. Na ocasião, Lúcio Costa havia demonstrado desinteresse em participar da competição: achava o tempo curto demais para elaborar um projeto dessa envergadura. Fato é que Lúcio não vivia, à época, um de seus melhores momentos. Nessa altura, já haviam surgido as primeiras grandes críticas à arquitetura moderna brasileira.¹ Por outro lado, ele estava envolto em uma atmosfera de luto decorrente do recém falecimento de sua esposa em um acidente de carro, ocorrido dois anos antes, no qual ele conduzia o veículo.

Ao que tudo indica, no entanto, algo de extraordinário de fato ocorreu naquela viagem de 12 dias. Mesmo não sendo um sujeito religioso, Lúcio confessaria posteriormente que o projeto da nova capital decorreria de uma espécie de epifania, embora estivesse plenamente preparado para executá-lo.² E assim o fez. Sua participação e posterior vitória se deram de maneira igualmente inusitada: através de uma modesta, embora desenvolvida, proposta projetual, que se resumia a um texto explicativo de 24 páginas eventualmente ilustrado com pequenos desenhos, e uma prancha desenhada à mão que esquematizava o plano piloto da cidade, em uma concisão que contrastava de modo absoluto com as demais propostas.³

Embora seja um projeto-texto construído através de 23 tópicos explicativos, prevalece o tom lírico em confluência com uma sequência de imagens simultâneas, apresentando-se quase como uma peça literária, na qual o autor promove um passeio

¹ Cujas formulações teóricas se deve ao arquiteto. As principais críticas partiram de Max Bill e Giulio Carlo Argan, que a partir dos primeiros anos da década de 1950, começaram a apontar os limites da arquitetura moderna brasileira (sobretudo a de Oscar Niemeyer), via de regra identificada por seu “formalismo” excessivo. Para mais detalhes ver LEONÍDIO, Otávio. *Crítica e Crise: Lúcio Costa e os limites do moderno*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 13, n. 14, dez. 2006, p. 147-158.

² COSTA, Lúcio. “Apêndice: entrevista a Mário Cesar Carvalho”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

³ As principais propostas concorrentes contavam com elaborados recursos de apresentação de projetos, desenvolvidos a partir da mobilização de grandes equipes multidisciplinares, que levantaram ampla gama de dados estatísticos, indo, inclusive, muito além da definição do plano piloto, objeto central do edital. Para mais detalhes ver BRAGA, Milton Liebenritt de A. *O concurso de Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

completo pela cidade imaginada, sem poupar os detalhes do uso, os tipos de arborização de cada área, os nomes das ruas, dos monumentos, descrições de determinadas perspectivas e justificativas de sua escolha. Até as características do cemitério da cidade Lúcio Costa fez questão de informar.

Chama a atenção o fato que o projeto de Lúcio era, no final das contas, o que menos se prendia ao ideário moderno, visto que incorporava um pouco de tudo que gostava das suas cidades preferidas do mundo. Por isso, entram no Memorial as perspectivas de Paris, "os imensos gramados ingleses", "a pureza da distante Diamantina dos anos 20"⁴, os terraplenos chineses, "as travessas das Rua do Ouvidor"⁵; as autoestradas norte-americanas, tudo isso em contraste direto com a presença constante da paisagem torcida do sertão.

Monumental e íntima, bucólica e urbana, lírica e funcional.⁶ Essa era a Brasília de Lúcio Costa, que conseguia a um só tempo articular os parâmetros do urbanismo moderno com alguma experiência particular vivida, fonte da riqueza de detalhes e da notável mistura inusitada de "ingredientes" que compõem a concepção urbanística da capital.

A partir de um risco simples, dois eixos cruzados, que arqueados deslocam o símbolo da cruz para o símbolo maior do progresso: o avião – um gesto que demonstra como a modernidade está carregada de um certo sentido de religiosidade, apresentando-se sobretudo com um ato de fé, a "fecundar o país por dentro".

Superficial é aquele que define Lúcio Costa como mero positivista a reproduzir os princípios do urbanismo moderno dos CIAM. Esse modo de pensar obscurece a maneira com a qual ele foi capaz de organizar o espaço através das escalas de uso, distribuídas ao longo dois eixos, que quando unidos formam o "não" edifício (projetado por ele mesmo) da Rodoviária⁷, a expor o contraste da empreitada: o centro mais diferente e mais parecido com todos os outros do Brasil. O próprio arquiteto se surpreenderia

⁴ COSTA, Lúcio. "Ingredientes da concepção urbanística de Brasília" (1957). In: COSTA, Lúcio. Op. Cit., p. 295.

⁵ COSTA, Lúcio. "Memória Descritiva do Plano Piloto" (1957). In: COSTA, Lúcio. Op. Cit., p. 289.

⁶ Ibid., p. 295.

⁷ Sobre o tema da rodoviária, ver NOBRE, Ana Luiza. *Infrastructure and earthwork between two capital-cities in colonial and postcolonial Brazil*. Internacional Congress: Colonial and Postcolonial Landscapes (architecture cities, infrastructure).

posteriormente com o quão parecido com o Brasil este espaço se tornou: popular, miscigenado, invisível, embora presente.

No entanto, ainda que inspirado pela ideia construtivista, Lúcio Costa mostrava-se simultaneamente desconfiado dos efeitos da modernidade. Projetar Brasília era, portanto, inevitável diante do mundo em acelerada modernização e, talvez por isso, o eixo residencial bucólico – encrustado em longa faixa de parque verde, com seus edifícios baixos, áreas de convivência comum, o chão livre pelo uso dos pilotis – se apresenta como uma boa estratégia de proteção contra essa modernidade vista como destrutora, uma forma de preservar a cultura e os laços de solidariedade. Como diria Sophia Telles, ainda que ideólogo do movimento da arquitetura moderna brasileira, Lúcio Costa era alguém que temia a modernidade e fazia questão de manter o caráter intimista da cidade comum, usando, para isso, a natureza e a paisagem como estratégias bucólicas de controle do projeto.⁸

Como se vê, Lucio Costa tinha uma visão soturna do progresso, ele o encarava com um certo fatalismo e, por isso, era nostálgico pela paisagem intocada e melancólico ante a modernidade. Nesse contexto, somente alguém como Niemeyer, dado à exterioridade e encarnado como novo gênio artístico brasileiro, poderia dar conta do lado inexorável da empreitada, que consistia no monumentalismo público que era esperado.

Constatamos, assim, que, desde a sua concepção, Brasília já carrega traços de esperança e desencanto, beleza e desilusão, características que se mantêm potentes por toda a sua existência e são percebidas por nós de modo latente. Quase 60 anos se passaram, e aqui ainda estamos a pensar neste incrível e estranho acontecimento.

Conforme reflete o crítico e historiador argentino Adrián Gorelik, em sua reflexão “Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília”, publicada em 2012⁹, ainda é necessário desnaturalizar as condições excepcionais de sua realização, bem como problematizar o peculiar lugar de Brasília no pensamento urbano das décadas que se seguiram à sua construção.

⁸ Ver TELLES, Sophia da Silva. Silva. “Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo”. Novos Estudos CEBRAP, n.25. São Paulo: 2 de Outubro de 1989, p.75-94.

⁹ Ver GORELIK, Adrián. Sobre a Impossibilidade de (pensar) Brasília. Revista Serrote nº 1. Disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2012/12/sobre-a-impossibilidade-de-pensar-Brasília-por-adrian-gorelik/>

Nessa empenhada revisão de Gorelik, Brasília é apresentada como um ponto cego para quase todas as correntes de reflexão arquitetônica ou urbana até os anos 1980, década em que se inaugurou uma nova etapa de pensamento crítico e uma nova historiografia. Entretanto, segundo Gorelik, tais contribuições estiveram sob o risco de ficarem amortecidas ante a abertura mais recente de um novo ciclo de reivindicação modernista, “no qual os aniversários tão próximos dos 100 anos de Niemeyer e dos 50 anos de Brasília produziram uma nova revisão condescendente do modernismo que parece mesclar a curiosidade do colecionador com um retorno *naif* à ideologia.”¹⁰

O que Gorelik pretende expor com essa colocação é que, quando o assunto é pensar sobre Brasília, há ainda o grande desafio de superar as visões superficiais e repetitivas da historiografia oficial, tanto na vertente de cunho socializante – que a coloca como “ilustração exemplar” da “Carta de Atenas” ou como proveniente de um “projeto oculto” de origem utópica nos CIAM e no construtivismo soviético – como na vertente das representações autocomplacentes de Brasília ligadas a uma historiografia que exaustivamente a expõe a partir da perspectiva do projeto e de seus autores.

Desse modo, o historiador nos convida a olhar, através de lentes especiais, a riqueza desse acontecimento, que não cessa em oferecer perspectivas de abordagem capazes, por sua vez, de produzir também renovados comentários e representações sobre este episódio sem dúvida peculiar na história. Como diria Augusto de Campos, “O antigo que foi novo é tão novo quanto o mais novo novo.”¹¹

Nesse sentido, a nossa contribuição direciona-se primeiramente a deslocar Brasília do seu lugar-comum dentro da historiografia tradicional e explorar, a partir dela, o paradoxo decorrente da concretização da utopia no espaço. Procuraremos expor as singularidades desse movimento de passagem que desencadeou mudanças bruscas tanto no campo da arquitetura e do urbanismo (no que tange ao exercício do projeto) quanto no campo sócio/político/cultural brasileiro (no que tange ao seu imaginário de país presente e futuro), a partir da investigação de aspectos de difícil apreensão, de natureza misteriosa e fragmentada, de modo a revelar camadas reprimidas dessa história.

Assim, propomos olhar para Brasília não apenas como uma crônica do poder malsucedido, mas como um sítio privilegiado de análise da interação entre múltiplas

¹⁰ GORELIK, Adrián. Op. Cit., p. 215.

¹¹ Augusto de Campos apud VELOSO, Caetano. In: Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.228.

dimensões capazes de expor características peculiares da modernidade brasileira. Nos chama atenção o fato de que, justamente em decorrência da incomparável determinação com que lá se intentou realizar a utopia de saber/poder modernista, foram potencializados os choques com as forças exercidas pelas entranhas da estrutura social brasileira, tornando-a um caso paradigmático de estudo.

Como Rem Koolhaas, nos encontramos curiosos com a Brasília “errada”, com esse local que, ao mesmo tempo, tem muito espaço para a burocracia, mas também para uma das maiores concentrações de seitas e místicos.

“A maior dessas seitas, a Vale Do Amanhecer, foi criada pela Tia Neiva que, como motorista de caminhão, foi uma das pioneiras da cidade. Em nenhum lugar do mundo, diz a seita, a crosta da terra é mais fina; em nenhum outro lugar, a distância entre a superfície e o turbilhão de magma é menor do que em Brasília. Uma atração excelente não somente para os crentes terrestres, mas também para discos voadores que – flutuando sobre o lago – carregam a energia do globo e, eventualmente, podem pousar na água. O prédio da seita parece um playground infantil gigante, um labirinto de curvas suaves, desenhadas no chão pelos próprios fundadores – não muito diferente do último trabalho do Niemeyer. Ao pôr do sol, os seguidores se reúnem em trajes de *Star Trek* e assumem seus lugares na dança. Encontro-me secretamente pensando que eu mesmo gostaria de acreditar ou em arquitetura ou em discos voadores.”¹²

Na verdade, como diria Lúcio Costa, o sonho foi menor que a realidade. A prática e a vida revelaram-se mais ricas em surpresas, como essa exposta por Rem Koolhaas em texto inédito redigido em 2011 e publicado em 2016. Surpreende e nos atrai a perspectiva imperfeita de Brasília, com sua concretude que se manifesta em múltiplas direções, como, por exemplo, através dessa proliferação de seitas místicas pelo Planalto (ver figuras 2 e 3), as quais, em muitos aspectos, se assemelham ao projeto modernista: extremos opostos tão próximos que se tocam e aos poucos se entrelaçam.

Há também os aspectos desconcertantes promovidos pelo contraste entre Plano Piloto e Periferia, algo muito bem explorado nas fábulas urbanas criadas pelo cineasta – nascido e criado em Ceilândia¹³ – Adirley Queirós. Através de seus filmes¹⁴, uma mistura

¹² KOOLHAAS, Rem. Brasília. Revista Centro, 2016. Disponível em:

[<http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/>](http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/) Acesso em: 16/04/2018

¹³ Ceilândia é o nome de uma cidade-satélite de Brasília, fruto da “Campanha de Erradicação das Invasões” CEL, sigla inscrita no nome da cidade, marcando a contradição da empreitada.

¹⁴ Nos referimos aos filmes “A Cidade é uma só” e “Branco sai Preto fica”. Ver A CIDADE é uma só. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Nancy Araújo; Wellington Abreu e outros; Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós; André Carvalheira. Brasil: Vitrine Filmes. (79MIN), Color, 2013. BRANCO sai, Preto fica. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Dj Jamaika; Gleide Firmino; Marquim do Tropa; Shokito. Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes. (93MIN), Color. 2015.

de documentário e ficção científica, expõe essa Brasília virada ao avesso¹⁵, explorando a maneira com a qual coabitam, em simultaneidade e fricção, uma cidade ultra organizada e moderna e o cenário de “quebrada” e de favela de algumas das cidades satélites, visões do presente, passado e futuro, que também colaboram com a perspectiva fatalista da modernidade e da falência das utopias, uma vez que expõem a história, a passagem do tempo e a mudança como fontes de prejuízo e miséria.

Nesse contexto, propomos o seguinte percurso: no primeiro capítulo, revisitaremos a formação das utopias modernas. Pretendemos com isso expor de que maneira a utopia moderna é uma convergência entre possibilidades técnicas e forças revolucionárias, não sendo, portanto, estritamente racionalista, mas também da ordem da vontade e da fé, algo que a introduz a matizes religiosos.

No segundo capítulo, abordaremos a dimensão mítica que há por trás do caso brasileiro. Percorreremos um circuito que demonstra como Brasília é uma ideia que se estende desde os tempos coloniais e que visava, sobretudo, construir uma capital no interior do Brasil como símbolo de paraíso de abundância – um paraíso que se mostraria perdido na prática, configurando um clima de obscurecimento enigmático.

No terceiro, tendo como horizonte os sintomas de desilusão desencadeados por Brasília, propomos uma passagem por leituras não convencionais sobre a capital: trataremos dos textos de dois autores clássicos da literatura brasileira, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, no intuito de revelar seus olhares que se voltam menos para o projeto de vanguarda a florescer no planalto, e mais para a estranheza desencadeada por sua vivência. Na sequência, aprofundaremos o contato com essa sensação de estranheza, que se conecta a um constante sentimento de perda e fragmentação, a partir da matriz alegórica extraída do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin – que aponta em uma direção distante da narrativa histórica tradicional – e de sua mobilização na Antropofagia Oswaldiana e no Tropicalismo.

No quarto e último, analisaremos os efeitos de uma utopia efetivamente concretizada no espaço, partindo do caso único de Brasília. Procuraremos flagrar o

¹⁵ Sobre o cenário dicotômico entre Brasília e Ceilândia apresentado nos filmes do cineasta Adirley Queirós, ver OLIVEIRA, Wanessa Araújo de. *Utopias e Concretudes: Brasília e Ceilândia na Perspectiva Cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal do Goiás, FAV, 2018. Uma outra pesquisa interessante que explora a relação de Brasília com o cinema é SANDOVAL, Liz da Costa. *Brasília, cinema e modernidade : percorrendo a cidade modernista*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2014.

movimento de inversão da utopia diante da realidade, que desencadeia um processo de desesperança e melancolia, próximo da matriz alegórica benjaminiana. Nesse sentido, investigaremos os sentidos alegóricos presentes em Brasília, que não cessam em expor um movimento de nascimento e morte, intrínseco à vida e latente nas formas da cidade.

Como se vê, a própria natureza deste trabalho aponta para uma incessante abertura de reflexões e, por isso, não se limita a sínteses conclusivas, o que fugiria, inclusive, da linhagem filosófica proposta por Walter Benjamin. Desse modo, convidamos o leitor para um percurso sobre as singularidades da modernidade brasileira e seus matizes alegóricos, que podem ajudar a explicar o impacto paralisante que Brasília exerceu (e talvez ainda exerça) sobre a arquitetura brasileira.



Figura 2 - Porta do Tempo do Amanhecer



Figura 3 - Retrato de grupo durante cerimônia



Figura 4 - Cena do Filme “Branco Sai, Preto Fica”



Figura 5 - Cena do Filme “A Cidade é uma só”

2 Utopia moderna: razão e subjetividade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712344/CA



Figura 6 - Cenas do filme “A Idade da Terra”

O Brasil nasce sob o signo da Utopia...
A terra sem males, a morada de Deus...
Darcy Ribeiro¹⁶

Para entender a utopia moderna, é necessário retroceder alguns passos com o intuito de esclarecer o significado do próprio conceito de utopia. Porém, isso implica adentrar em terreno movediço, não apenas em decorrência do ocaso dos sonhos utópicos e do receio de que, em seu lugar, nas entranhas do cotidiano, restasse-nos apenas uma apática distopia, mas, sobretudo, pela persistente dificuldade de compreensão dos efeitos e resultados decorrentes de sua materialização no espaço.

A noção de utopia, quando distanciada da sua condição genética de não lugar¹⁷ e efetivamente transplantada da imaginação para uma localização física, assume matizes de significados e contradições práticas que desbordam do seu plano original, concebido no plano das ideias.

Não buscaremos analisar aqui as diversas variantes do termo utopia e seus múltiplos significados, tampouco iremos nos debruçar sobre os arquétipos utópicos da metrópole moderna criados a partir do século XX.¹⁸ Gostaríamos, no entanto, de dar um passo atrás e examinar de maneira mais ampla a gênese das utopias a partir da Renascença, bem como investigar de que maneira as utopias modernistas do século XX se inserem na esteira das utopias da modernidade clássica.

Como se sabe, o conceito tradicional de utopia nasce primeiramente como gênero literário, a partir da obra de Thomas Morus e sua narrativa de uma sociedade perfeita construída em Nenhures, que literalmente significa “lugar algum” ou “não lugar”, algo que sugere a construção de um ideal ancorado numa irrealidade.

Tal construção teórica inaugura as bases do pensamento humanista Renascentista, fundamentado nas condições de perfeito equilíbrio, recuperadas tanto das formas

¹⁶ O POVO Brasileiro (episódio 1 [01:37]). Direção: Isa Grispum Ferraz. Produção: Carolina Vendramini. Brasil: Cinematográfica Superfilmes. (260 MIN), Color, 2000. (A série é uma recriação da narrativa de Darcy Ribeiro em linguagem televisiva, 10 episódios).

¹⁷ Para Thomas More, no livro clássico *Utopia*, o prefixo *u-*, confere à palavra o sentido de *não lugar* (*u*=não; *topia*=lugar).

¹⁸ Sobre este tema, ver GONÇALVES, Ricardo Felipe. *Utopias, Ficções e Realidades na metrópole pós-industrial*. Dissertação de Mestrado, 290p. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. No capítulo 1 desta dissertação: *Utopias, Ficções e Realidades*, o autor expõe os 4 arquétipos da utopia no séc. XX (progresso, mobilidade, universalidade, naturalismo).

platônicas (República de Platão), como também herdadas da tradição judaico-cristã e de suas referências bíblicas à felicidade de uma cidade prometida (o relato bíblico do Paraíso Terrestre).

A primeira associação entre o platonismo (como embrião do pensamento racional ocidental) e o pensamento cristão pode ser vista na própria forma das primeiras cidades ideais¹⁹ que eram, geralmente, circulares, remetendo tanto à forma platônica do círculo – espelho de uma ordem cósmica harmônica – como à redenção da sociedade vista sob a ótica cristã, que também a considerava uma forma natural: a primeira forma do universo.²⁰

O filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas aponta os cenários utópicos projetados na Renascença – Thomas Morus e sua Utopia, Campanella com a Cidade do Sol e Bacon com sua Nova Atlantis – como romances “alegórico-políticos”²¹ uma vez que seus autores jamais deixaram dúvidas sobre o caráter ficcional das narrativas, em outras palavras: “sonho do bem – sem meios para a própria realização, sem método.”²²

É claro que os contramundos espaciais das antigas utopias poderiam também ser lidos como visões potenciais do futuro, cujos programas irreais, propostos em contraste com a vida em curso, eram capazes de invocar uma certa transformação ou reforma do mundo. Porém, o espaço de experiência dessas utopias era primariamente contraespacial e, assim, também o seu modo de representação. Portanto, não obstante suas referências críticas através do tempo, tais narrativas ainda não se interligavam efetivamente com a história.

Segundo o historiador Reinhart Koselleck, essa situação se modifica apenas quando Sébastien Mercier, um discípulo de Rousseau, projeta um romance prospectivo sobre a Paris do ano 2440, retratando “expectativas escatológicas sobre a futura restauração do paraíso no âmago mundano do progresso histórico.”²³ O romance publicado em 1770 e intitulado “O ano 2440” é o primeiro exemplo de utopia futurística,

¹⁹ Vide projetos como Sforzinda e Palma Nova, as cidades dos séculos XVII, XVIII, XIX, até o protótipo de Ebenezer Howard para as Cidades Jardins. Ver ROWE, Colin. *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976, p.205, p.198.

²⁰ *Ibid.*, p.198.

²¹ HABERMAS, Juergen. “A nova Intransparência. A crise do bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas”. *Novos Estudos Cebrap*, nº 18, setembro 1987a, p.104.

²² Charles Fourier apud HABERMAS, Juergen. *Ibid.*, p.104.

²³ Koselleck apud HABERMAS, Juergen. *Ibid.*, p.104.

caracterizando, inclusive, o espírito que regia o século XVIII e suas transformações fundamentais.²⁴

O surgimento do romance futurístico muda radicalmente o status da utopia, deslocando-a de sua dimensão espacial para uma dimensão temporal, onde os sinais da imaginação criada não pertencem mais ao espaço presente, e sim ao futuro. Tal deslocamento induz à construção do amanhã a partir do hoje, o futuro a partir do presente, que passa a ser resgatado não apenas fictícia, mas também empiricamente.²⁵

“O que o futuro oferece, é, em poucas palavras, a compensação da miséria atual, seja ela de natureza social, política, moral, literária ou qualquer outra que o coração sensível ou a razão esclarecida possam desejar. Expressado de outra forma: a perfeição fingida do contramundo até então espacial é temporalizada. Com isso, a utopia se insere diretamente nos objetivos dos filósofos iluministas.”²⁶

Como se vê, este processo de temporalização da utopia tem seu ápice na segunda metade do século XVIII, mais precisamente com o Iluminismo e a Revolução Francesa, momento crucial da modernidade, quando os conceitos políticos adquirem maiores conotações de projeto de futuro, isto é, quando as forças políticas são orientadas para o progresso da humanidade e deixam de usar o passado como principal guia.

O que Koselleck percebe de essencial nesse momento, é que há em todos os campos do saber e da experiência humana, “uma ruptura entre o espaço de experiências e o horizonte de expectativas”²⁷, sendo esta última colocada em posição de destaque visto que o principal interesse era o de anunciar os avanços do tempo e o controle das contradições do presente. O passado, como fonte de experiência, se apaga, tornando-se definitivamente passado e o futuro é colocado como único meio de fornecer alguma luz aos homens.

Verifica-se, então, que há uma radical mudança de interpretação do movimento do tempo e uma conseqüente transformação do conceito de história, agora conectada à ideia de progresso e de futurologia. Surge então a história singular e universal, uma grande

²⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014, p.123.

²⁵ *Ibid.*, p.126.

²⁶ *Ibid.*, p.126.

²⁷ Koselleck propõe a tematização do tempo histórico através destas duas categorias – “Espaço de experiências” e “Horizonte de expectativas”. Para mais detalhes ver PEREIRA, Luísa Rauter. *A História e “o Diálogo que Somos”: A Historiografia de Reinhart Koselleck e a Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer*. Dissertação de Mestrado (orientador Antonio Edmilson Martins Rodrigues), Puc Rio: 2004 – cap. 2 “A “História dos Conceitos” de Reinhart Koselleck e o problema hermenêutico.”, p. 44.

história coletiva, destinada à marcha de progresso e evolução, e que, a partir de sua alta consciência, desenvolve a assunção de que pode se autoconduzir.

Para Habermas, apoiando-se nas pesquisas de Kosseleck, essa nova consciência moderna do tempo inaugura um horizonte onde o pensamento utópico funde-se ao pensamento histórico. Trata-se do momento em que o pensamento político, contaminado pelo espírito de época moderno e refratário ao peso dos problemas da atualidade, recebe o influxo de energias utópicas, ainda que todo o excesso de expectativas fosse ao mesmo tempo controlado no contrapeso conservador da experiência histórica.

“Daí em diante, quem for mais sensível às energias utópicas do espírito da época promoverá mais vigorosamente a fusão do pensamento utópico com o pensamento histórico. Robert Owen e Saint Simon, Fourier e Proudhon rejeitavam o utopismo violento, sendo em contrapartida acusados de ‘socialistas utópicos’ por Marx e Engels. Só em nosso século Ernst Bloch e Karl Mannheim purificaram o termo ‘utopia’ do ressaibo do utopismo e o reabilitaram como *médium* insuspeito para o projeto de possibilidades alternativas de vida, que devem estar potencializadas no próprio processo histórico. A perspectiva utópica inscreveu-se na própria consciência da história politicamente eficaz.”²⁸

A partir do século XIX, “utopia” transforma-se em um conceito de luta política usado por todos contra todos. No entanto, pode-se notar que, se as utopias clássicas traçaram as condições para uma vida digna do homem, as utopias sociais fundidas ao pensamento histórico – que interferem nos debates políticos desde o século XIX – acabam por despertar expectativas mais realistas, uma vez que apresentam a ciência, a técnica e o planejamento como instrumentos promissores e seguros para um verdadeiro controle da natureza e da sociedade.

De fato, ao longo do século XIX, como efeito direto da aceleração promovida pela Revolução Industrial, vários aspectos da vida social e urbana se transformaram de maneira rápida, efetiva e radical. As grandes cidades europeias, por exemplo, foram diretamente impactadas com novas “esferas de vida”²⁹ que surgiam como produto do aburguesamento da cultura, da alta concentração de grandes massas, da irrupção da especulação no âmbito da moradia privada e, sobretudo, devido ao intenso desenvolvimento tecnológico e das disciplinas científicas.

²⁸ HABERMAS, Jurgen. 1987a, Op. Cit. p.104.

²⁹ HABERMAS, Jurgen. Arquitetura Moderna e Pós-Moderna. Novos Estudos CEBRAP, n.º 18, setembro 1987b, p.118.

No campo da arquitetura e do urbanismo, vê-se, a partir de então, a demanda pela construção de novos edifícios para abrigar novos interesses, como bibliotecas, escolas, óperas, teatros, redes de transportes, estações ferroviárias, pavilhões de exposições e grandes lojas de departamento. Além disso, devido ao crescimento da miséria social decorrente da industrialização e da produção em massa de produtos de uso diário em substituição ao artesanato tradicional, emergem movimentos de reforma acompanhados da reivindicação de redesenhar arquitetonicamente o meio ambiente físico da sociedade burguesa como um todo e da busca pela construção da nova cidade industrial.

Também como fruto do desenvolvimento tecnológico, há o aprimoramento e o surgimento de novos materiais e técnicas de construção, que abrem definitivamente espaço para a arquitetura romper com os limites clássicos de elaboração construtiva de superfícies e espaços.

Não por acaso, o movimento da arquitetura moderna iniciado no princípio do século XX – como núcleo de onde emerge o novo pensamento urbanístico em questão – aceita os desafios que a arquitetura do século XIX não pudera responder e adota a missão de superar o pluralismo estilístico e as dissociações e especializações a que a arquitetura havia se conformado³⁰, ancorando-se, sobretudo, na noção de que tinha verdadeiramente condições técnicas de implementar seus objetivos.

Desse modo, pela primeira vez, desde a emergência das utopias futurísticas do século XVIII, uma vanguarda acreditou que tinha verdadeiras condições empíricas de ser implementada. A partir daí, a utopia deixa de ser apenas uma idealização do futuro e passa a se apresentar como possibilidade social e técnica.

Há, portanto, nesse momento, uma verdadeira confluência entre as forças técnicas e energias revolucionárias deflagradas pela Revolução Francesa, que formaram uma base extremamente forte para a política e a arte no início do século XX. Não por acaso, no campo do urbanismo, nasceria a visão da cidade como organismo vivo e a retórica de que ela precisaria ser encarada como um ente doente (devido aos intensos processos de industrialização e ao rápido crescimento) a ser tratado com os “medicamentos” mais avançados da época.

³⁰ HABERMAS, 1987b, Op. Cit., p.120.

Na concepção de Le Corbusier, por exemplo, somente a partir do Plano as cidades³¹ poderiam ser finalmente coordenadas, política, estética e socialmente (figuras 7, 8 e 9). Para tanto, era urgente que o arquiteto trabalhasse em “laboratório”, ou seja, era necessário tomar o controle de todas as condições possíveis para – através da utilização de todos os recursos técnicos disponíveis, como os dados estatísticos, por exemplo – ser capaz de conceber soluções universais para este novo homem moderno (e genérico), que demandava trabalhar, locomover-se, morar e ter lazer.³²

Assim, assumindo o papel de “ordenador” – visto seu forte empenho classificatório, isto é, que evita misturas e congestão (fatores que para ele eram sinônimos de caos) – o arquiteto deveria definir para cada tipo de circulante uma atividade própria, utilizando-se do método – separa, isola e então classifica – um processo que se assemelha ao trabalho de decantação química. Tal operação é flagrante tanto do espírito utópico revolucionário, quanto da crença nos meios técnicos inerente à empreitada.

“A ideia de que a sociedade pode aproximar-se da condição da música, da qual a mudança e a ordem podem ser uma e a mesma, das quais os caminhos que conduzem ao futuro podem agora ser vistos, pela primeira vez, livres de buracos e obstáculos é, naturalmente, uma das fantasias enraizadas na arquitetura moderna; e pode muito bem tornar-se um daqueles pressupostos que nunca são submetidos a exame. Utopia significa fazer parar o tempo, mas também significa, simultaneamente, inaugurar uma era em que os movimentos do tempo sejam em sua maioria, suaves e previsíveis. A ideia do ‘milênio’ [*Millenium*]³³ deve manter todo o seu significado cósmico antiquado, mas também deve tornar-se mais agradável redecorando-o com todo o brilho do racionalismo e da ciência.”³⁴

A era da máquina, portanto, permitiu o encontro da disciplina arquitetônica – que era tratada até então de maneira decorativa – com a sua natureza profética, fato que garantia ao arquiteto moderno a difusão do seu espírito messiânico – salvador da cultura e da sociedade –, ideia intrinsecamente ancorada na crença da sua realização através da técnica.

³¹ Embora seus estudos focassem sobretudo no redesenho de Paris, eram encarados de modo universal, como se todas as cidades sofressem do mesmo problema independente da sua posição geográfica e de suas variáveis sociopolíticas, sendo, portanto, passíveis de receber a mesma solução de planejamento.

³² Pontos centrais da Carta de Atenas, o manifesto urbanístico moderno redigido por Le Corbusier como resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933.

³³ O Milênio é tratado na Bíblia como a era da paz na Terra, época em que Cristo voltará com os “exércitos do céu” para começar uma época gloriosa da cura na Terra.

³⁴ ROWE, Colin, Op. Cit., p. 205, tradução minha.

Segundo o historiador de arquitetura Colin Rowe, Le Corbusier trazia em seu background traços de um Voltaire ou Rousseau e, embora os estilos fossem diferentes, a mensagem final era substancialmente a mesma.³⁵ Por isso, uma vez claro que a arquitetura moderna era declaradamente um retorno aos primeiros princípios iluministas – que haviam sido deixados de lado (ou nas mãos dos engenheiros) ao longo do século XIX – não seria totalmente inadequado também associá-la aos mitos primordiais da sociedade ocidental, embora este tema fosse por demais embaraçoso para os críticos e historiadores racionalistas do chamado movimento moderno.

Em vista disso, vemos como a arquitetura moderna está intimamente ligada aos impulsos revolucionários que efervesciam à época, mostrando-se como um ato de fé e de vontade, e não apenas como uma disciplina de natureza racional e técnica.

Na realidade, como pode ser apreendido tanto na pesquisa de Kosseleck quanto na de Colin Rowe, a utopia, muito embora tenha sido temporalizada no século XVIII e passado a se ancorar sobretudo na aceleração do tempo histórico e na aceleração do avanço das técnicas, permaneceu manchada de expectativas outrora cristãs.

Vale informar que no horizonte escatológico das profecias apocalípticas de tradição judaico-cristã, havia sempre a possibilidade de abreviar-se o tempo de acordo com a vontade de Deus, que, em sua misericórdia, poderia encurtar os dias a fim de livrar os homens de todo e qualquer sofrimento, antecipando a chegada do dia do Juízo Final: algo que também é denominado de abreviação dos tempos³⁶ ou Apocalipse.

A partir do século XVI, com o renascimento cultural, econômico e político na Europa, as novidades passam a surgir em prazos cada vez mais curtos³⁷ e muito embora a ideia cristã de “abreviação dos tempos” tenha sido preservada como argumento de salvação futura, o Apocalipse perde seu apelo em face das descobertas e invenções que passam a proliferar aceleradamente. Nesse momento, embora Deus tenha perdido o status de senhor das ações ele é automaticamente substituído pelo homem, que se torna o sujeito empoderado para controlar a história. Assim, o tempo natural, ao invés de abreviado, passa a ser calculado pela velocidade através da qual os avanços das técnicas e dos saberes poderiam ser realizados.

³⁵ ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions: Towards a possible retrospect*. London: Academy Editions, 1994, p.32.

³⁶ São Marcos 13,20; São Mateus, 24,22. Ver KOSELLECK, Reinhart. *Op. Cit.*, p.172.

³⁷ *Ibid.*, p.175.

Ainda que a modernidade tenha introduzido uma mudança de perspectiva, o núcleo do raciocínio se mantém o mesmo, uma vez que se “abastece sempre da determinação do objetivo, da teleologia, de um *télos* que deve ser alcançado em prazos cada vez mais curtos.”³⁸ A grande diferença é que a ideia de salvação na modernidade deixa de se ancorar no fim dos tempos, e passa a se ancorar na realização da própria história, que é o núcleo dos objetivos do Iluminismo.

Nesse sentido, tomando como premissa que houve uma espécie de secularização³⁹ das expectativas escatológicas cristãs, podemos pensar na utopia da arquitetura moderna do início do século XX como uma ideia muito próxima da ideia da fé e da promessa de transformação que nutria o pensamento cristão: um impulso que não é de fato da ordem da racionalidade pura.

*

Ao longo da história, certas doutrinas religiosas acreditavam que circunstâncias purgatórias, como o alcance da “Graça”, seriam encontradas após a morte, uma morte que na verdade levaria o indivíduo ao renascimento. Assim, a Graça associada à redenção e à purificação, poderia ser atingida através do sacrifício da morte, a grande chance de ganhar-se uma nova vida, livre dos erros e pecados cometidos. Esta estrutura nos soa perfeitamente familiar: a partir do sacrifício, da ruína, do vazio seria possível edificar o novo, o belo, o ideal, ilusão que parece motivar de modo significativo o desenvolvimento do mundo moderno e integrar o embrião da ideia de *tábula rasa*.

Conforme dissemos acima, no início do século XX, embora o pensamento europeu estivesse contaminado de pessimismo⁴⁰, – como se estivessem infectados, decadentes, morrendo de uma doença incurável como primeiro efeito negativo da Revolução Industrial – havia por trás um forte influxo de energia que permitia a ilusão de que algo melhor pudesse vir a acontecer. A partir daí, surgem manifestações como “*We must destroy in order to rebuild*”⁴¹, um discurso difundido por toda a Europa que tanto poderia pertencer aos futuristas italianos, quanto aos comunistas ou fascistas.⁴²

³⁸ KOSELLECK, Reinhart. Op. Cit., p.176.

³⁹ Sobre as diversas doutrinas de secularização, ver Ibid., p. 67-171.

⁴⁰ Rowe divide a modernidade em três partes e para cada uma delas atribui um valor, a saber: “*eighteen, nineteenth and twentieth century. Then, to each of these parts was ascribed a value. These were: good, bad and potentially good.*” Ver ROWE, Colin. 1994, Op. Cit., p.38.

⁴¹ ROWE, Colin. 1994, Op. Cit., p.34.

⁴² Ibid., p.34.

Apesar da repulsa pelo momento presente, havia a crença de que, por baixo de toda miséria, havia o embrião de um bom, são e equilibrado futuro à vista. Um mundo novo em gestação, a despertar como uma fênix sobre as ruínas do passado: este é o núcleo central da utopia moderna.

A radical mudança do habitual centro de energia dos arquitetos no início do século XX – que passa a ser movido repentinamente por um extraordinário desejo de fervor e mudança – é batizada por Colin Rowe como uma experiência equivalente à “conversão”⁴³ religiosa, uma vez que o sujeito passa por uma forte transformação, se redime e passa a viver ávido por propagar o novo, além de se render de bom grado ao que acreditava ser o “poder ideal.”⁴⁴

Assim, como resposta ao caos e à decadência da posição do arquiteto – que perdera seu brilho e *status* no século anterior – o século XX se apresenta como uma revelação, como a indicação de um outro caminho, um caminho que levaria à harmonia visual, à era de saúde espiritual. Logo, o caos visual do mundo na virada do século XX seria contrastado pela nova arquitetura, que correspondia à tipificação da essência espiritual: inaugurava-se a “era da linguagem universal arquitetônica, que era total, sã e normal.”⁴⁵

Para Rowe, entretanto, este drama de três partes (conforme ele divide a narrativa histórica da qual a arquitetura moderna é produto) – com um começo: Iluminismo (século XVIII) – um meio: Revolução Industrial (século XIX) – e, até agora, sem um fim definido, requeria quase obrigatoriamente um resultado positivo, caso contrário, cairia num profundo desenlace trágico, uma afirmação que se confirmaria anos mais tarde, com a efetivação da utopia moderna em Brasília.

Aqui, fica claro como a arquitetura moderna se autossobrecarregou com funções como a crítica da sociedade e a exaltação da reforma, um processo de terapia cultural, de reintegração da normalidade e, também, um *insight* profético sobre o futuro, ideias que

⁴³ “Conversion”: mudança do centro habitual de energia pessoal do sujeito, de modo que as ideias, anteriormente periféricas em sua consciência, agora ocupam um lugar central. Geralmente são reconhecidas pelo tremendo excitação emocional, pela perturbação dos sentidos e pela tendência de num piscar de olhos efetuar uma divisão completa entre a velha e a nova vida. Seus antecedentes são sempre sentimentos de incompletude, depressão e ansiedade em relação à vida após a morte. ROWE, Colin. 1994, Op. Cit., p.37.

⁴⁴ Ibid., p.37.

⁴⁵ Ibid., p.40.

se relacionam diretamente com a sequência do Velho e do Novo Testamento: Paraíso – Queda – Julgamento – e as ideias correlatas de Redenção – Apocalipse.⁴⁶

A transposição de ideias é clara: “*The age of the ‘universal architectural language’ is so clearly the Arcadia or Eden*”⁴⁷ – a industrialização burguesa se torna equivalente à tentação da serpente (que leva à Queda do Paraíso) e a genealogia do Redentor (extraída do gospel de São Mateus) é reproduzida pelos apologistas do movimento moderno (Aldof Loos, Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, etc), uma vez que se sentiram obrigados a salvar a cultura e a transformar o mundo para melhor.⁴⁸

Para Rowe, portanto, não é exagero propor que o movimento moderno tenha sido concebido tipicamente na forma de uma Igreja – com sua própria escatologia e suas esperanças apocalípticas, seus profetas, mártires e apóstolos. Uma igreja que eleva o “edifício moderno” como um ícone de devoção, da mesma maneira que um devoto fiel trataria o edifício de sua Igreja: não apenas para contemplação estética, mas para exacerbação dos sentimentos religiosos.

O edifício (leia-se também a cidade) moderno não representava apenas a evolução da técnica e de sua experiência prática e visual, materializada através dos seus tijolos, argamassa, aço e concreto, mas uma nova essência mística e um princípio de transcendência, a indicação de um genuíno renascimento de um futuro perfeito a ser revelado. Era sobretudo um ícone de mudança, um ícone de tecnologia, um ícone da boa sociedade, um ícone do futuro, apresentado para a adoração dos seus fiéis, uma mágica imagem terapêutica, uma imagem na qual, de tão eficaz, até a metade do século XX, o mundo acreditou.⁴⁹

⁴⁶ ROWE, Op. Cit., 1994, p.40.

⁴⁷ Ibid., p.40.

⁴⁸ Ibid., p.41.

⁴⁹ Ibid., p.42.

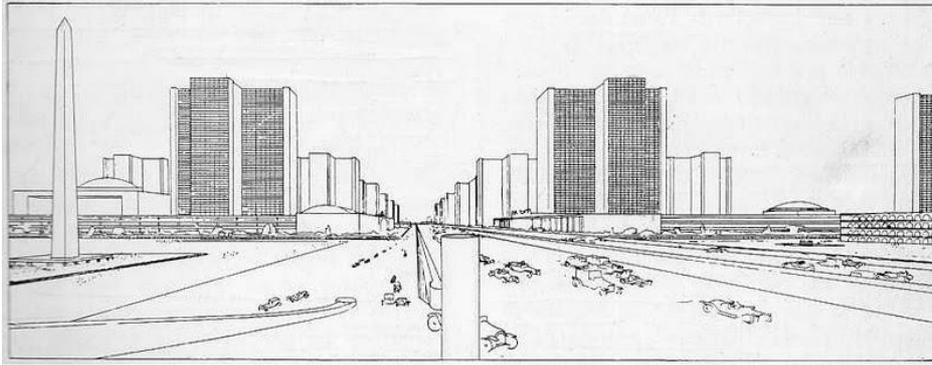


Figura 7 - Uma cidade contemporânea: O centro visto da Grande Travessia

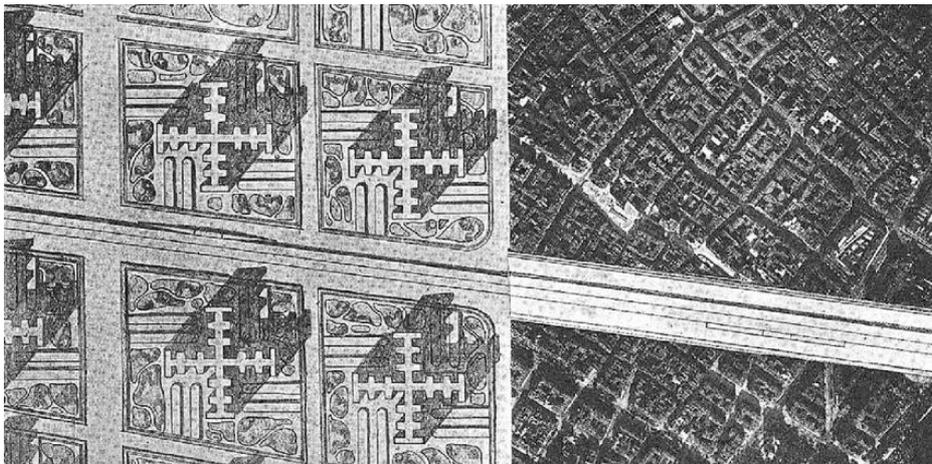


Figura 8 - Detalhe do *Plan Voisin* para Paris de L.C. (1925) nota-se a alteração da relação entre figura e fundo da cidade tradicional para a cidade proposta

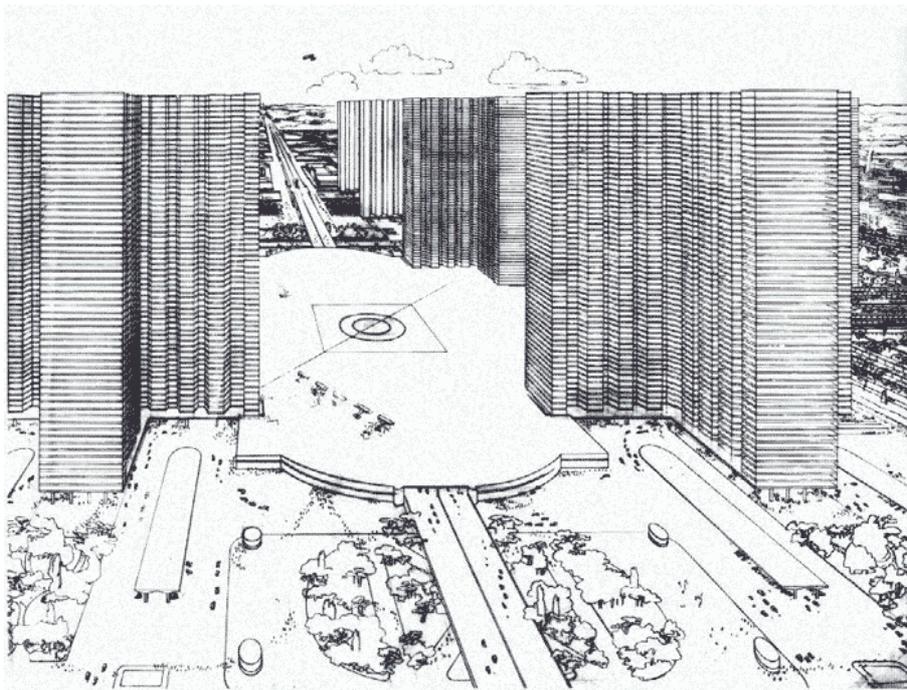


Figura 9 - Vista da Estação Central, flanqueada de 4 arranha-céus. A via passa sob o aeroporto,

3 A utopia moderna concretizada nos trópicos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712344/CA



Figura 10 - Obras da rodovia Belém-Brasília, dezembro de 1958.

“Digam o que quiserem, Brasília é um milagre. Quando lá fui pela primeira vez, aquilo tudo era deserto a perder de vista. Havia apenas uma trilha vermelha e reta descendo do alto do cruzeiro até o Alvorada, que começava a aflorar das fundações, perdido na distância. Apenas o cerrado, o céu imenso, e uma ideia saída da minha cabeça. O céu, continua, mas a ideia brotou do chão como por encanto e a cidade agora se espria e adensa. E pensar que tudo aquilo, apesar da maquinaria empregada, foi feito com as mãos – infraestrutura, gramados, vias, viadutos, edificações, tudo a mão. Mãos brancas, mãos pardas: mãos dessa massa sofrida – mas não ressentida que é o baldrame desta Nação.”

Lúcio Costa⁵⁰

Contrariando a alcunha de exemplo paradigmático de concretização da utopia modernista, Brasília assume contornos próprios por ter sido edificada num ponto central do hemisfério sul, mais precisamente no Brasil, um país que, à época, ainda vivia o início de sua industrialização e sofria com os problemas de um passado colonial não remoto. É sobre isso que desejamos nos debruçar neste capítulo.

Nesse sentido, para entender os meandros da concretização de uma utopia modernista em solo brasileiro, julgamos não somente necessário estudar a utopia do ponto de vista do modernismo, como também compreendê-la do ponto de vista de sua dimensão mítica. Claro legado de uma mitologia do Novo Mundo, Brasília é o produto de uma genealogia que previa a construção de uma capital no Planalto Central como meio de desencadear o florescimento de uma grande civilização num paraíso de abundância, um paraíso que posteriormente se mostrou perdido, a desencadear melancolia e desilusão.

⁵⁰ COSTA, Lúcio. “Considerações fundamentais” (1988). In: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 323.

3.1 O mito brasileiro do Paraíso

A visão profética de Le Corbusier, que imaginava uma nova cidade planejada para a civilização na era da máquina, fazia muito sentido em uma sociedade como a brasileira, que passava por profundas modificações com os rearranjos políticos e culturais emanados do episódio histórico da Revolução de 1930. Vivia-se, à época,

“um renovamento permanente, com uma segurança total. Na época, nós todos estávamos convencidos que essa nova arquitetura que nós estávamos fazendo, essa nova abordagem, era uma coisa ligada à renovação social. Parecia que o mundo, a sociedade nova, assim como a arquitetura nova, eram coisas gêmeas, uma coisa vinculada à outra.”⁵¹

Dessa passagem, é possível extrair que, no caso brasileiro, a certeza de renovação social – papel do qual a nova arquitetura estava imbuída – era propagada não apenas pelo discurso profético da arquitetura moderna, mas também pelo discurso modernizador do Estado.

Conforme Adrian Gorelik, tanto no Brasil, quanto na América Latina como um todo, diferentemente do caso europeu, a modernidade serviu como um meio do Estado para alcançar o desenvolvimento e a unificação nacional, uma tradição que iria se realizar a partir da década de 1930.

“Essa é uma chave que explica as relações completamente atípicas geradas nesses países entre o Estado e a arquitetura moderna, que aparece como manancial de novas formas para a construção de um imaginário nacional moderno capaz de homogeneizar nossos territórios, vastos e com pouca comunicação entre si. E isso demonstra que estamos diante de uma noção de vanguarda completamente diferente, pois nossas vanguardas não cumprem nenhum dos ‘requisitos’ teóricos das vanguardas clássicas: a negatividade, o ‘combate às instituições’ ou à tradição, o internacionalismo. Pelo contrário, as vanguardas latino-americanas, em boa parte dos casos, propuseram a construção de uma língua nacional, a construção de uma tradição e de uma nova ordem, e encontraram no Estado nacionalista-benfeitor o melhor instrumento para conseguir fazer tudo isso.”⁵²

⁵¹ COSTA, Lúcio. “Presença de Le Corbusier”. In: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p.151.

⁵² GORELIK, Adrián. Cultura Urbana sob Novas Perspectivas. Novos Estudos Cebrap. n.84, Julho de 2009, p.235-249, p.241.

Vê-se, portanto, como o Estado brasileiro foi o motor fundamental para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil e como a técnica moderna e os princípios modernistas foram utilizados como ferramenta e ideologia certas para alcançar o desenvolvimento desejado por ele. Tal relação, que constitui uma das principais particularidades da arquitetura moderna brasileira, encontraria seu clímax – ainda que também declínio, como veremos – na construção de Brasília.

Há de se considerar, contudo, outra linhagem fundamental do processo que culminou na nova capital, que consiste na série de mitologias de efeito duradouro no Brasil, cuja origem remonta à mitologia do Novo Mundo, de tradição religiosa cristã⁵³, que identificavam nas terras recém-descobertas da América – e, mais precisamente, no Brasil – uma possível cópia do Jardim do Éden⁵⁴, visão que ganhou crédito conforme as descrições mais fantasiosas apareciam, associando a beleza da natureza e a abundância de riquezas a antigos escritos medievais.⁵⁵

Tal crença se manteve ao longo de séculos e alimentou o sonho de muitos visionários – a aventura dos bandeirantes, a “marcha para o oeste” e até o símbolo da unificação entre litoral e sertão – reunindo propostas de origens diversas, mas que mantinham o mesmo núcleo mítico central: a ideia de que as terras mais remotas e distantes do interior do território – o vasto sertão brasileiro – seriam o local do possível engendramento de uma nova civilização repleta de pulsão e vitalidade, que marcaria o nascimento de um novo tempo na terra.

⁵³ Conforme aponta Darcy Ribeiro: “Apesar dessas cruas evidências [sobre o massacre dos índios], uns santos homens, em sua alienação iluminada, continuaram crendo que cumpriam uma destinação cristã de construtores do reino de Deus no novo mundo, de soldados apostólicos da cristandade universal. Logo compuseram uma teologia alucinada e messiânica, que via na expansão ibérica, com a sucessiva descoberta de dilatadas terras ignotas e de incontáveis povos pagãos, uma missão divina que se cumpria passo a passo. Tordesilhas, nesse contexto, teria sido uma visão profética sobre a destinação ibérica de evangelização para criar uma Igreja, por fim, efetivamente universal.” Ver RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.58.

⁵⁴ Sobre este tema ver Sérgio Buarque de Holanda que apresenta, em prefácio à segunda edição de sua “Visão do Paraíso, os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil”, um curioso relato sobre “a teoria de que estava na América o Paraíso, e mais precisamente no Brasil”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. XXI -XXIII.

⁵⁵ Nos referimos às “velhas convenções eruditas, forjadas ou desenvolvidas por inúmeros teólogos, historiadores, poetas, viajantes, geógrafos, até cartógrafos, principalmente durante a Idade Média. E convenções, por pouco que o pareçam, continuamente enlaçadas ao próprio tema do Paraíso Terreal. Quase se pode dizer de todas as descrições medievais do Éden que são inconcebíveis sem a presença de uma extraordinária fauna mais ou menos antropomórfica. Ela pertence, a bem dizer, aos arrabaldes daquele jardim mágico, e foi posta ali aparentemente pela própria mão de Deus. Para mais detalhes ver *Ibid.*, p.21.

A própria palavra “Brasil”, da qual obviamente o topônimo Brasília deriva, é, segundo o historiador Jean Delumeau – ao contrário do que acredita o senso comum, que geralmente a relaciona o famoso pau-brasil –, “um vocábulo irlandês, *Hy Bressail* ou O Brazil, que significa Ilha Afortunada”⁵⁶, designação que provavelmente contribuiu para que se espalhasse pela Europa a ideia de que o Paraíso poderia estar na América.⁵⁷

Este imaginário, produzido no período das grandes navegações, seria retomado com força total mais adiante, no século XIX, pelo Romantismo brasileiro, como, por exemplo, nos versos de Gonçalves Dias a exaltar o país verdejante e a inocência do índio, expressão da “ânsia romântica de voltar às perdidas origens.”⁵⁸

No livro “Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil” o historiador Sergio Buarque de Holanda menciona a descoberta das “grandes aluviões auríferas de Cuiabá e Mato Grosso, das mais avultadas que registra a história das minas do Brasil.”⁵⁹ É nessa região que se localizam os dois mitos fundadores do Brasil, o mito da Ilha Brasil e o mito do Lago Xarões – também conhecido como “Dourado”, denominação portuguesa de Eldorado, devido à sua fama de abundância de riquezas minerais, que provocou numerosas expedições dos bandeirantes, desde o século XVI. A referência ao Lago Xarões – que se encontra no discurso do político britânico Willian Pitt em defesa da mudança da capital para o interior, logo após a chegada da Corte portuguesa no Brasil em 1807 – é, segundo Laurent Vidal⁶⁰, o melhor exemplo da vontade de atrelar a transferência da capital ao *corpus* da mitologia brasileira. Portanto, não foi por acaso a edificação de Brasília próxima deste local idealizado, na cabeceira dos 3 grandes rios São Francisco, Tocantins e Paraná.

Como se vê, as noções de messianismo e de religiosidade alimentaram o campo fértil do imaginário brasileiro ao longo de sua história. Um país simultaneamente

⁵⁶ DELIMEAU, Jean. Mil anos de felicidade: uma história do paraíso; tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p.128.

⁵⁷ Jean Delumeau é um historiador francês especializado em estudos sobre a história do cristianismo e sobre o tema do paraíso terrestre. “Ao longo dos volumes Uma história do paraíso: o jardim das delícias (1992), Mil anos de felicidade: uma história do paraíso (1997) e O que sobrou do paraíso (2003) o autor aborda, respectivamente, o que chama de três grandes temas: a nostalgia do paraíso terrestre; a espera de um reino de felicidade realizado nesta terra e que duraria um milênio; e, por fim, a esperança de uma alegria perfeita e sem declínio na luz divina do além cristão.” In: WALKER, Marli Terezinha. O Imaginário da Terra Sem-Terra: Inferno e Paraíso na Poética do MST. Dissertação de Mestrado. Orientador: Mário Cezar Silva Leite. Cuiabá: UFMT, 2008, p.22-23.

⁵⁸ Elcéa Bosi apud Walker, Marli Terezinha. Ibid., p.22.

⁵⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. Cit., p. 102.

⁶⁰ VIDAL, Laurent. De nova Lisboa à Brasília. Brasília: UNB, 2009, p.43.

“fundado em matrizes messiânicas, na utopia do Quinto Império, na mitologia Sebastianista”⁶¹ e com um fortíssimo sentido de religiosidade de matriz católica portuguesa⁶²: uma “encruzilhada particularíssima”⁶³, que nos leva a crer que o hábito de nutrir o entusiasmo da salvação futura (que, por sua vez, não estaria num outro lugar, mas literalmente aqui) é uma prática cotidiana nossa e que se encontraria mais tarde com a expectativa de redenção da utopia da arquitetura moderna.

“Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial.

(...)

Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.”⁶⁴

Não por acaso, portanto, a nova capital nasceria sob o manto do sagrado, representado pelo signo da cruz, banhada de um fundo religioso e de esperança no futuro. E, por isso, não surpreende o trabalho semântico do arquiteto Lúcio Costa, ainda que imbuído do espírito modernista, na escolha do termo MILAGRE, em alguns de seus textos⁶⁵, para fazer referência não somente à construção de Brasília, mas também para introduzir, anos antes, a aparição do gênio artístico Oscar Niemeyer.

Desse modo, a realização de Brasília mostra-se não apenas como ponto auge da positividade, racionalidade ou “maioridade” intelectual da nação, mas também revela a própria face subjetiva inerente às utopias, visto que também é produto de um forte impulso de vontade e de fé: um caso prático da associação entre o moderno e a questão religiosa. Uma conjugação que aparece não apenas como pano de fundo do projeto de Costa, mas, sobretudo, mais tarde, no contexto da cidade já construída e habitada, após a

⁶¹ COELHO, Fred. O Brasil como Frustração. Revista Serrote 31. Disponível em <https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/> Acesso em:15/04/2019.

⁶² A chegada de membros do clero católico ao território brasileiro foi simultânea ao processo de conquista das terras do Brasil, já que o reino português tinha estreitas relações com a Igreja Católica Apostólica Romana. A presença da Igreja Católica começou a se intensificar a partir de 1549 com a chegada dos jesuítas da Companhia de Jesus, que formaram vilas e cidades.

⁶³ Expressão de Adrian Gorelik, In: GORELIK, Adrián. Das Vanguardas a Brasília - Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.153.

⁶⁴ COSTA, Lúcio. “Memória Descritiva do Plano Piloto” (1957). In: COSTA, Lúcio. Op. Cit., p. 283.

⁶⁵ Expressão utilizada em alguns momentos do texto de COSTA, Lúcio. “Muita construção. Alguma arquitetura e um milagre”. In: Registro de uma vivência. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p.157-171.

falência de seus ideais – uma percepção que seria acompanhada de um sentimento de profundo luto ante o esvaziamento da esperança da nação de se consolidar como “paraíso”.

Na sequência, veremos mais profundamente de que maneira Brasília foi imaginada “como agente civilizador do Planalto Central, como prenunciadora de um desenvolvimento invertido no qual a capital cria a civilização sobre a qual exerce uma radiosa soberania.”⁶⁶ Revisitaremos a maneira com a qual “ideia de Brasília”, como construção de uma imagem de um novo Brasil e estratégia de desenvolvimento, atraiu o interesse de perspectivas políticas diferentes e opostas entre si,⁶⁷ e como, desde o princípio, serviu para simbolizar essa ideia de beleza, paraíso e transformação.

⁶⁶ HOLSTON, James. A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.24.

⁶⁷ Ibid., p.24.

3.2 De Nova Lisboa a Brasília

“Prezado senhor, saí de Paris sem ter tido o prazer de encontrá-lo. Retornarei por volta do dia 20 de agosto. Será que o senhor ainda estará por aqui? De qualquer modo, gostaria muito de poder fixar as bases de minha viagem ao Brasil. (...) efetivamente, o sonho de Planaltina não me sai da cabeça: gostaria de poder construir nesses seus países novos alguns dos grandes trabalhos que tenho me ocupado aqui, cuja letargia continental certamente jamais permitirá.”

Le Corbusier⁶⁸

A ideia de mudar a capital do Brasil para o interior do território brasileiro remonta aos tempos coloniais, atravessando um circuito que vai desde Marquês de Pombal – o primeiro a propor, em pleno ano 1763, a interiorização da então capital Salvador – e os Inconfidentes Mineiros, até chegar a Brasília, na gestão de Juscelino Kubitschek (1956-60), que prometeu construí-la em apenas 5 anos.

Na prática, como demonstra Laurent Vidal, em estudo no qual analisa todo o percurso “De Nova Lisboa a Brasília”⁶⁹, a ideia de ocupação do interior brasileiro é impulsionada tanto por motivações de ordem visionárias (associadas à mitologia do paraíso do Novo Mundo e à vocação bandeirista de construção da unidade nacional), quanto por razões pragmáticas, caracterizadas por ambições políticas preocupadas com questões de segurança e unificação territorial.

Em resumo, podemos contar um total de cinco cidades hipotéticas até chegar a Brasília. A primeira delas, Nova Lisboa, teria sido um desdobramento da instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro, ocorrido em 1807. Personalidades influentes, como o jornalista Hipólito José da Costa e o político britânico William Pitt, por exemplo, logo expressaram suas preocupações quanto à sua capacidade de cumprir a função de capital sugerindo sua mudança para o interior das terras.⁷⁰ Para tanto, julgava-se necessário orientar a escolha do sítio para um local como a capitania de Goiás, justamente

⁶⁸ Carta de Le Corbusier a Paulo Prado, de 28 de julho de 1929. In: PEREIRA, Margareth et al. Le Corbusier e o Brasil, São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p.44.

⁶⁹ VIDAL, Laurent. De nova Lisboa a Brasília. Brasília: UNB, 2009.

⁷⁰ Ibid., p.45 e 47.

naquele ponto de convergência das grandes bacias hidrográficas⁷¹ mencionado acima em referência ao mito do Lago Xarões⁷², o que conferia simultaneamente uma conotação geopolítica estratégica, mas também imaginária ao empreendimento.

Com a independência do Brasil e o retorno de D. João VI a Portugal, a questão da mudança da capital volta novamente à tona, embora a problemática política seja outra, uma vez que a ideia da nova capital é apropriada para marcar simbolicamente a passagem do Império Português ao Império Brasileiro. O ideólogo do projeto de interiorização da capital do Brasil nesse período foi José Bonifácio, o primeiro a sugerir o nome “Brasília”. Era, sobretudo, a construção física da nação brasileira que o preocupava e, por isso, a mudança da capital assume um conteúdo muito pragmático e ganha um projeto extremamente preciso: a Cidade Pedrália.⁷³

Mais tarde, na ocasião do retorno do Imperador a Portugal, deixando o poder ao seu filho D. Pedro II, renasce a esperança de ver-se concluída a etapa do Brasil colonial e inaugurado finalmente o Brasil-Nação. Para tanto, põe-se novamente na balança a questão da nova capital, embora dessa vez passe-se a questionar ainda mais profundamente as características da então capital Rio de Janeiro, uma cidade essencialmente portuária e comercial.

Nessa altura do século XIX, o Brasil já vivia a emergência da produção cafeeira que acentuava as características capitalistas e proporcionava a proliferação de diversas atividades urbanas. Esse novo tempo encontra sua expressão máxima no romantismo, “o nosso primeiro sistema literário dotado de uma consciência programática da brasilidade”⁷⁴ momento em que se resgata o ideário mitológico do período da colonização. Como desdobramentos, surgem o Regionalismo e o “Sertanismo”, que nascem “a partir do contato de uma cultura cidadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provincial e arcaico.”⁷⁵

Dessa preocupação excessiva em relação ao sertão, emerge uma leitura maniqueísta do espaço brasileiro, onde o Brasil litoral e urbano passa a ser visto como a

⁷¹ Bacias dos rios Tocantins, São Francisco e Paraná

⁷² “Não há, de fato, na região nenhum lago propriamente dito, somente uma vasta zona de pântanos”. Ibid., p.43. Também conhecida como Vereda.

⁷³ Um projeto desenvolvido em 1823 por um homem do povo entusiasmado pelas ideias de Bonifácio, cujo nome era Paulo Ferreira Menezes Palmiro. A Cidade Pedrália, em homenagem à D. Pedro I, era de estilo neoclássico, fundado na técnica do plano em xadrez. VIDAL, Laurent. Op. Cit., p.65.

⁷⁴ José Guilherme Merquior apud VIDAL, Laurent. Ibid., p.85.

⁷⁵ Bosi apud VIDAL, Laurent. Ibid., p.85.

imagem da exploração colonial e o interior, por sua vez, como o Brasil original, puro e impermeável às influências externas. Com isso, surge a desconfiança de que o Rio de Janeiro e sua condição litorânea, fossem o próprio símbolo da dependência colonial e do comprometimento com o comércio internacional. Nesse momento, como alternativa ao Rio de Janeiro, o diplomata e historiador Francisco Vanhargen⁷⁶ propõe a Capital Imperatória⁷⁷, uma cidade que serviria como motor da modernização, em simbiose com o nacionalismo da geração romântica dos anos 1840-1870, situada em local favorável à instalação de uma colônia europeia.

Com o advento da República, em 1889, o projeto da mudança da capital atinge certa maturidade: além de ser inscrito definitivamente na Constituição em 24 de fevereiro de 1891 – como capital Tiradentes, torna-se pela primeira vez objeto de reflexão técnica e geopolítica. Uma comissão científica formada por 22 membros é criada para determinar o local da nova capital, denominada Comissão Cruls.⁷⁸ No entanto, a instalação da capital no estado de Goiás representava um risco para a então política vigente do “Café com Leite”, pois representaria a abertura de um novo centro de desenvolvimento regional no interior, podendo, em longo prazo, ameaçar sua supremacia. Porém, apesar da comissão de estudos da nova Capital da União ter sido oficialmente suprimida no dia 3 de maio de 1897, é interessante ressaltar como o governo não descontrói plenamente o princípio de mudança da capital. Embora defenda a impossibilidade de dar andamento ao empreendimento devido à “deficiência de verba” do governo, a dúvida quanto à possibilidade de uma futura transferência é mantida como um rio subterrâneo correndo no imaginário brasileiro, algo que, conforme aponta Laurent Vidal, mantém estável a ordem da nação em momentos de crise.

Já com a decadência da República Velha, voltam à tona ilustrações mais concretas desse já velho mito da construção da futura capital.⁷⁹ Com a subida de Getúlio Vargas à

⁷⁶ Foi precisamente em 1849 que Vanhargen publica em Madrid “O Memorial orgânico”⁷⁶ propondo a mudança da capital.

⁷⁷ “Quanto à arquitetura de Imperatória, ela deve respeitar um modelo estrito, mais ou menos idêntico àquele definido por Menezes Palmiro em 1823, que consiste em uma generalização do modelo de habitat burguês dos grandes centros urbanos brasileiros: o sobrado.” VIDAL, Laurent. Op. Cit, p.100

⁷⁸ Os trabalhos duraram 2 anos de maio de 1892 a maio de 1894. A segunda parte da expedição é vetada pelo presidente eleito Prudente de Moraes, representante dos grandes latifundiários e dos interesses regionais sobre o interesse do Estado, visto que não gostaria de colocar em risco o seu estado de origem (São Paulo), que na época já representava a principal potência econômica do Brasil. Ver Ibid., p. 113, 114, 115).

⁷⁹ Em 30 de maio de 1930, o jornal “A Ordem” publica o plano detalhado de “Brasília, a cidade histórica da América”, de Theodoro Figueira de Almeida, um plano que pretende justamente alcançar a encarnação

presidência em novembro de 1930, a discussão sobre a mudança da capital retoma fôlego e sai do universo fechado do Congresso para tornar-se novamente um tema de reflexão científica e técnica, voltado para a segurança nacional e para a modernização das estruturas econômicas, sociais e administrativas, uma tendência que se afirma particularmente a partir da instauração do Estado Novo em 1937.

Aqui, voltamos ao depoimento de Lucio Costa a respeito do envolvimento entre a nova arquitetura e a ideia de renovação social, engajados em construir uma língua nacional: a construção de uma tradição e de uma nova ordem que encontram no Estado nacionalista-benfeitor o melhor instrumento, algo bem distante dos interesses das vanguardas modernistas europeias. Assim, o contexto artístico e cultural do momento transbordava esse espírito de criação de identidade nacional, tendo como marco a eclosão do primeiro movimento genuinamente brasileiro que, embora diretamente influenciado pelo modernismo europeu, se vangloriava em ter um sotaque próprio.⁸⁰

No campo da arte e arquitetura, destaca-se o célebre evento da construção do Ministério da Educação e Saúde (MESP), iniciada em 1936, o caso mais emblemático da entente Estado/Vanguarda, que tanto abre alas para o triunfo da arquitetura moderna brasileira⁸¹ (que ganhará destaque internacional na década seguinte), como evidencia o processo de construção material do mundo moderno no Brasil, algo que só atingirá efetivamente o campo das artes a partir da década de 1950 e que terá seu clímax em Brasília.

Conforme aponta Adrian Gorelik, nos anos de 1920 e 1930, o Brasil, assim como outros países da América Latina, aparecia como o lugar onde a construção positiva das

da nacionalidade brasileira (sua história, seu saber, sua espiritualidade, seu futuro) Para mais detalhes ver VIDAL, Laurent. Op. Cit, p.136-142.

⁸⁰ Na realidade, foram nos anos 1920 o momento de efervescência desse modernismo nacional em formação sendo a década de 1930 o seu momento de maturação e oficialização. “O governo de Getúlio Vargas, visando e contrapondo-se ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, levou a cabo uma política centralizadora que objetivava produzir um “novo homem brasileiro”. Para tanto, a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a “alma da nação” Simon Schwartzman apud SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. Perspective [Online], 2 | 2013, posto online no dia 19 fevereiro 2016, consultado o 23 abril 2018.

⁸¹ Importante ressaltar que foi sobretudo a década de 1940 o momento mais importante na consolidação do moderno como caminho oficial brasileiro, portanto adotado pelo governo Vargas e pelo Estado Novo, que como o próprio nome sugerem, queria associar-se a uma imagem modernizante e nova. Em 1939 foi o ano da inauguração do Pavilhão de Nova York (projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer). 1943 – Pampulha, no mesmo ano do lançamento da exposição no MoMa Brazil Builds. 1945 – ano da inauguração oficial do MESP.

vanguardas⁸² não era apenas possível, mas inevitável. Isso, segundo ele, era a razão pela qual tantos viajantes modernistas foram atraídos para o nosso continente (como Le Corbusier, por exemplo), além de ser a raiz do otimismo que se vê em boa parte das vanguardas literárias dos anos de 1920, que rapidamente depositaram sua confiança na construtividade da arquitetura, ao reconhecerem que ela, ainda que estivesse sendo edificada concomitantemente, era capaz de realizar materialmente a tão esperada língua nacional.

Desse modo, com a instauração do Estado Novo e seu projeto nacionalista, em 1937, fica claro porque Getúlio resgata o projeto da interiorização e edificação da capital, que adquire todo o seu valor no programa da “Marcha ao Oeste”⁸³, concebido como resposta às questões da segurança e desigualdade entre o interior e o litoral apontadas pelo recém criado IBGE como os principais problemas do Brasil, além de ser um movimento que visava o controle das massas urbanas, a partir da reorientação do fluxo migratório das grandes cidades para o interior.

Foi, contudo, apenas nos anos 1950 que o projeto de transferência da capital encontrou condições de ser efetivamente realizado. Em 1955, o governo Café Filho começa a colocar em prática a determinação de transferência, que constava na Constituição de 1946, e manda conceber um novo plano para a capital, ainda sob o nome de Vera Cruz⁸⁴, apenas alguns meses antes da decisão da transferência ser oficialmente adotada, já no governo de Juscelino Kubistchek, que a situou no centro da sua política desenvolvimentista “50 anos em 5”.

Não tardou e a empreitada de Brasília já se associava aos significativos movimentos estético-culturais que efervesciam simultaneamente em todo o país, como o advento da Bossa Nova, o primeiro título da seleção de futebol na Copa do Mundo de 1958 e a ascensão das vanguardas concretas nas artes plásticas e na poesia – reflexo do momento áureo do construtivismo brasileiro.

⁸² Sobre esta concepção dialética positiva e negativa das vanguardas, algo extraído do pensamento de Manfredo Tafuri, ver GORELIK, Adrián. 2009. Op. Cit., p.242.

⁸³ Cujos principais traços foram sintetizados por Getúlio em sua mensagem presidencial de 31 de dezembro de 1939, constituindo uma espécie de ato final da mitologia dos bandeirantes.

⁸⁴ VIDAL, Laurent. Op. Cit., p.174.

Não é à toa, portanto, que se trace com frequência a relação entre Brasília e a Bossa Nova. Não somente porque JK era chamado de o presidente "bossa nova"⁸⁵, mas porque de fato havia toda uma combinação de setores sociais e culturais que partilhavam esses mesmos ideais e apontavam para essa “classe média zona sul carioca”⁸⁶ – leia-se Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer – que foi, por sua vez, “o grande sopro criativo que o Brasil tivera, uma classe média que de fato produziu uma imagem de um país muito belo e uma miragem de um salto sobre o atraso.”⁸⁷

Havia de fato uma efervescência significativa da produção nacional nos diversos setores da cultura. Nas artes plásticas, rompia-se com o sistema de representação plástica dominante, inaugurando-se o concretismo brasileiro, momento que coincide com a eclosão dos museus de arte moderna em São Paulo. Na poesia, defendia-se a palavra como unidade básica da comunicação poética, segundo a dimensão verbivocovisual. Ambos os campos envolvidos, portanto, em um movimento artístico sob influência de uma das mais importantes correntes da arte moderna internacional: a tendência construtivista.

A nova capital, mais do que um projeto urbanístico, constituiu à época uma hipótese de construção do país, símbolo da esperança de modernização e, portanto, imbuída de um sentido messiânico. Nesse sentido, a decisão de construir Brasília no formato de uma cidade moderna incorpora inteiramente as novas exigências econômicas, políticas, sociais e culturais que efervesciam à época, e não se resume apenas à reprodução tardia dos ideais da arquitetura moderna corbusieriana. A ideia de plano, no caso, lhe serviu muito bem como pretensão de anunciar o avanço do tempo para que fosse possível superar, lá na frente, as contradições do presente: o utopismo moderno pego em flagrante.

Outro dado importante a ser destacado sobre a concepção de Brasília é o fato de ela ter sido encarregada sobretudo de engendrar a nova organização social imaginada para a sociedade brasileira, livre dos seus defeitos e “vícios incorrigíveis”⁸⁸. Este ponto é central na dimensão utópica de Brasília: ela deveria transformar o futuro do Brasil,

⁸⁵ JK convidou, inclusive, Tom Jobim e Vinicius de Moraes pra comporem a “Sinfonia da Alvorada”, a sinfonia de Brasília.

⁸⁶ Guilherme Wisnik reflete sobre estas questões no episódio “Saudade do Futuro” In: Alegorias do Brasil. Direção: Murilo Salles. Co-autoria: Pedro Duarte. Produção: Canal Curta (27min).

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Roland Corbisier apud VIDAL, Laurent. Op. Cit., p.197.

fertilizando-o por dentro e livrando-o de todos os problemas sociais que lhe cercavam há séculos.

Segundo o antropólogo urbano James Holston, essa diferença utópica entre a capital e o país indicava que o planejamento de Brasília tinha que inevitavelmente negar o Brasil existente, um discurso que levou à apresentação da cidade como se essa não tivesse história. A ideia era que ao inaugurá-la, pudesse revelar-se uma espécie de milagre: surgiria, como do nada, uma cidade reluzente, vazia e pronta para receber os que deveriam ocupá-la.⁸⁹

Como discursos fundamentais presentes na retórica da campanha de legitimação de Brasília, Holston aponta três núcleos estruturais divergentes entre si, a saber⁹⁰: o apelo simbólico do modernismo, representado pela estética da arquitetura e do urbanismo moderno, destinados sobretudo à reinscrição de uma nova ordem; a recapitulação histórica, que identifica no futuro a verdadeira possibilidade de realização das promessas iniciais do Brasil, que até então não tinham conseguido se concretizar, isto é, a realização do sonho dos inconfindentes, como o último ato da empreitada da descoberta do Brasil; a emergência do “titã anônimo” – chamado de “Pioneiro” ou “Candango” – como o herói-construtor de uma nova nação, o bandeirante moderno, vindo de todo o Brasil, mas principalmente no Nordeste, para concretizar o grande destino do país.

A síntese dos três discursos, segundo Holston, aponta o claro paradoxo da empreitada que, se de um lado pretendia criar um futuro novo e moderno, de outro, para efetivamente concretizar-se no espaço, estabelecia uma analogia histórica que reiterava o passado patriótico e envolvia ativamente os personagens, até então excluídos, na construção de um presente democrático e carismático.⁹¹

“se a narrativa de Lucio desistoricizava Brasília ao mitologizar seus princípios básicos, os planejadores do governo paradoxalmente a re-historicizaram. Esse paradoxo nos esforços dos planejadores acompanham uma contradição inerente à utopia: para ser diferente, uma utopia imaginada precisar negar a ordem em vigor que origina um desejo pela utopia; e, para ser autônoma, deve permanecer desistoricizada. Contudo, ao fazer isto, ela se torna incapaz de alcançar a autonomia, pois, seja qual for a substância que venha a ter, esta provém da própria ordem em vigor. Essa contradição é inevitável nos projetos utópicos, pois toda tentativa de usar a ordem em vigor destrói a diferença utópica que é premissa do projeto. O Plano Piloto dilui esta contradição ao ocultar as origens históricas e as intenções

⁸⁹ HOLSTON, James. Op. Cit., p.199.

⁹⁰ Ibid., p.208-210.

⁹¹ Ibid., p.210.

de Brasília sob um manto mitopoético. Assim, enquanto utopia imaginada, ele silencia a respeito dos detalhes da construção, da ocupação e da organização da cidade, pois estas teriam negado seu objetivo: libertar-se das condições existentes, daquilo que era inadequado e inaceitável ao Brasil.”⁹²

Vê-se, assim, a dificuldade encontrada pela utopia para efetivamente construir-se no espaço. As demandas são grandes demais e os meios limitados. A sobrecarga de boas intenções era imensa: livrar-se dos problemas brasileiros, atingir o patamar dos países desenvolvidos, criar uma cidade para o novo homem moderno, que não é somente brasileiro, mas também universal, construir uma cidade inteiramente moderna no seio do sertão brasileiro, uma cidade que consumiria a síntese entre vida e arte, arremate final do ideal construtivista.

Até aquela própria falta de tradição – que anteriormente tentáramos compensar com a invenção de um “burlesco mito solar de natureza tropical”⁹³ – tornava-se fato positivo graças à máxima ultramoderna – viver no plano – concedendo a oportunidade de se fazer grau zero de qualquer perspectiva histórica e a expectativa de começar algo novo.

Não por acaso, inclusive, o projeto da nova capital ganha uma grande repercussão no país. Não apenas a sociedade aceita a ideia, como também artistas e críticos de arte, embora ligados à Escola de Ulm (via Max Bill⁹⁴) e, portanto, críticos dos chamados caprichos da arquitetura moderna brasileira niemeyriana, acabam abraçando a empreitada, sobretudo pela sua magnitude e possibilidade construtiva.

A respeito da movimentação cultural dos anos 1950, momento em que coincidiam a ebulição do concretismo e da poesia concreta e a construção de Brasília – “a capital futuroológica, barroquizante e construtivista” – o poeta Haroldo de Campos diria que o movimento concretista, ainda que fosse totalmente independente “em relação ao centro político de decisões, e marginal em sua evolução circunscrita preferencialmente ao plano

⁹² HOLSTON, James. Op. Cit., p.199.

⁹³ BRITO, Ronaldo. Texto curatorial da exposição Art in Brazil realizada em Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, entre 12/10/2011 a 15/1/2012 (acervo pessoal).

⁹⁴ Max Bill, designer e professor da Escola de Ulm, chegou ao Brasil no início da década de 50, na ocasião da premiação de sua obra ‘Unidade Tripartida’, na 1ª Bienal de São Paulo. Foi em 1953 que lançaria suas duras críticas sobretudo à arquitetura de Niemeyer, taxando-a de decorativa, supérflua e individualista, alinhando-se, portanto, a uma ampla discussão acerca dos desdobramentos do projeto moderno no segundo pós-guerra. Ver KAMITA, J.M. “Arquitetura moderna e neoconcretismo: uma experiência da geometria”. In: SEGRE, R. (org.) Arquitetura + Arte + Cidade; Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2010, p. 4.

literário e artístico, não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual.”⁹⁵

Tratada, então, como ponto chave do construtivismo brasileiro, Brasília representava paralelamente a possibilidade de consumação de um ideal construtivista que buscava unir arte e vida e, nesse sentido, era encarada por essa corrente artística, por um lado, como elemento visual – um cartaz – sob a ótica do filósofo e poeta alemão e professor da escola de Ulm, Max Bense⁹⁶, “a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design”,⁹⁷ e, por outro, como a chance de realização da obra de arte total, a “Síntese das Artes”, na fórmula do renomado crítico de arte Mário Pedrosa.

Nesse sentido, fica mais evidente o motivo pelo qual os artistas concretos abraçaram a oportunidade de Brasília, pois seria sobretudo uma forma de desenvolverem amplamente sua arte gráfica, seus cartazes, logotipos das marcas, etc. Não por acaso, o Congresso Internacional de Críticos de Arte ocorreu ainda no canteiro de obras de Brasília, em 1959, às vésperas da inauguração da nova capital com o tema “A cidade nova – Síntese das Artes”, a oportunidade única para discussão da integração das disciplinas.⁹⁸

Para Mario Pedrosa, ainda que ciente das contradições implicadas na façanha de modernizar abruptamente o sertão brasileiro, percebia que a empreitada dispunha de um certo sentido particular, uma Brasília com caráter de oásis, de um Brasil eternamente condenado ao moderno, uma expressão também carregada de fatalismo. Segundo ele, diante de um programa tão imaturo, e até mesmo anacrônico, de criar-se uma capital no meio do deserto, eis que surge a sabedoria de Costa que:

“consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e evitando toda solução meio-termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando

⁹⁵ CAMPOS, Haroldo de. O Arco-Íris branco. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p.267.

⁹⁶ ESPADA, Heloisa. “Cidade-Bandeira”. Texto extraído do catálogo da exposição “As Construções de Brasília”. Rio de Janeiro: IMS, 30/04 - 05/07/2010, disponível em https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/cidade-bandeira, p.10.

⁹⁷ Max Bense apud ESPADA, Heloisa. Ibid., p.10.

⁹⁸ Pedrosa foi um dos principais entusiastas de Brasília e provavelmente o primeiro crítico de arte desse porte a defender publicamente a proposta de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília, combatendo, inclusive, as duras críticas que vinha sofrendo, como as do arquiteto Marcelo Roberto. Este momento coincide também com a fase em que Pedrosa passa a escrever e refletir sobre a arquitetura brasileira, ganhando um papel seminal na crítica de arquitetura no Brasil. Para ter acesso ao compendio de artigos publicados no Jornal do Brasil (em sua coluna ‘Artes Visuais’) sobre arquitetura, publicados ao longo dos anos 1950, ver, WISNIK, Guilherme (org). Mario Pedrosa. Arquitetura Ensaios Críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

na terra o signo da cruz ou, numa evocação mais “moderna” e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície a forma de um avião. Confiado, entretanto, em quê? Numa esperança. Na esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime etapas, e venha ao encontro da capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.”⁹⁹

Ainda que consciente da problemática brasileira, há nessa passagem um profundo apelo utópico, ancorado numa leitura dicotômica do Brasil entre construtivista e historicista, refletindo, talvez, a natureza do evento que se situa nessa fina linha tênue.

Para Pedrosa, o Brasil, justamente pelo fato de ter nascido colonial e desprovido de culturas autóctones fortes¹⁰⁰, nunca tivera uma identidade cultural a preservar e, por isso, não enfrentaria obstáculos naturais ou resistências que impediriam o recebimento de um certo tipo artificial de cultura – um pensamento tipicamente construtivista por possibilitar o ideal de produtividade infinita.

Além disso, Pedrosa considerava assertiva e inteligente a proposta de Costa em assumir o caráter insular inerente à capital, isto é, seu caráter “laboratorial”, de natureza experimental e de exceção, um local que produziria uma sensação de bem estar em meio ao caos, algo carregado de um caráter historicista no sentido em que buscava alcançar pleno domínio da própria história. Para tanto, era fundamental estar imbuído da crença na criação moderna, para então ser possível acreditar na transformação de um deserto em um ambiente humano, com condições ambientais propícias para a vida, e ainda criar a metáfora de que o Brasil seria “fecundado por dentro”, uma colocação que, aliás, remete à metáfora orgânica e ao naturalismo de Le Corbusier.

Nesse sentido, o que pretendemos deixar claro com essa colocação é que, para assumir tamanha responsabilidade, o sujeito deveria necessariamente estar muito motivado, ou melhor, “convertido” ou imbuído de algo místico capaz de lhe proporcionar a antevisão de um futuro melhor, uma energia que por sua vez parecia envolver todos aqueles que participaram, comentaram ou torceram pela edificação de Brasília.

⁹⁹ PEDROSA, Mario. Reflexões em torno da nova capital In: WISNIK, Guilherme (org). Op. Cit., p.135-136.

¹⁰⁰ O ponto de comparação era dado ‘pela força de transformação que possui toda cultura não autóctone’ por lhe faltarem as resistências, os obstáculos ‘naturais’. Não encontrando obstáculos, como haveriam no México, ou Peru, por exemplo, ela pode ‘engendrar rapidamente um tipo uniforme artificial’, que dentro de poucas gerações se rebela ‘até no corpo’. PEDROSA, Mario. Reflexões sobre a nova capital In: WISNIK, Guilherme (org). Op. Cit., p.132.

Conforme afirma Laurent Vidal, Brasília parecia estar envolta em um casulo mitológico que a tornava, inclusive, impermeável a tudo e que a fazia, ao mesmo tempo, convergência de todas as esperanças e aspirações nacionais. O próprio Juscelino Kubitschek, tão logo começaram as obras, já insistia em demonstrar que Brasília havia sido revelada por mensagens divinas, baseando-se nos sonhos proféticos do padre italiano Dom Bosco,¹⁰¹ a quem ergueriam o primeiro monumento em concreto de Brasília¹⁰², projetado por Oscar Niemeyer e inaugurado em 1957 (figura 11).

“A cidade nova constitui um instrumento privilegiado para a criação de mitos fundadores. O de Brasília deve permitir justamente fundar a nova identidade nacional e a nova cultura brasileiras. Para construir o mito Brasília, Kubitschek utiliza todas as potencialidades da construção de uma cidade nova. Como um fundador de cidade antiga, aplica-se a ritualizar a fundação a fim de conferir à cidade e ao local uma dimensão mítico-religiosa. Ele descontextualiza a construção de Brasília. Cada argumento científico ou técnico, cada nova etapa na construção da nova capital, são reinterpretados em termos míticos. Apresenta-se, ele mesmo, como o herói fundador presidindo a cada uma dessas festas rituais que ritmam a fundação. Rumores, que ele não procura desfazer, deixam até pensar que ele seria a reencarnação de Akenaton (o fundador de Tell el Amarna) ou de Nero – que teria voltado à terra para consertar o erro, o incêndio de Roma.”¹⁰³

Como se vê, diversos mitos foram mobilizados ao longo do engendramento da nova capital, desde seu embrião até sua materialização: desde o mito do paraíso terreal ao mito das riquezas imaginado pelos bandeirantes, da Ilha Brasil ou do Lago dourado, da unidade nacional ao mito do interior, da existência do Brasil puro, da marcha ao oeste e do Brasil Universal.

Brasília é, portanto, a imagem forjada por todos esses mitos e também pela história de uma ideia, que se conclui com a execução do seu projeto modernista. Uma cidade sem história, mas que se apropria da própria história para compor sua rica carga simbólica. Mas o que Brasília simboliza?

“A democracia. A racionalidade. A nação. A integração e o desenvolvimento. A aspiração de igualdade. O moderno. O futuro. E também, claro, o poder, a alienação, o encastelamento, a corrupção, o autoritarismo, o misticismo e a irracionalidade.”¹⁰⁴

¹⁰¹ O sonho aconteceu em Turim, em setembro de 1883, ver detalhes em VIDAL, Laurent. Op. Cit, p.246 a 248.

¹⁰² KIM, Lina; Wesely, Michael (org.). Arquivo Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.68.

¹⁰³ VIDAL, Laurent. Op. Cit., p.244.

¹⁰⁴ ALMINO, João. O Mito de Brasília e a Literatura. Estudos Avançados 21 (59), 2007, p.300.

Ergueu-se, assim, no meio do cerrado, uma “ilha”, na perspectiva de que ela constituía uma espécie de *locus* simbólico da modernização do país, um pólo de atração para apurar suas diversidades, um centro capaz de motivar a reconfiguração de assimetrias históricas com a esperança de fecundar a terra por dentro. Um projeto de confluências, tendente à homogeneização.

No entanto, como veremos adiante, por baixo deste ideal luminoso havia uma concomitante sensação de que algo caía aos pedaços. Nesse sentido, sob ou entre o símbolo inteiriço e sem fissuras de progresso, haveria outra imagem sobposta, carregada de características semelhantes àquelas que Walter Benjamin identificou na obra “Origem do Drama Barroco Alemão”: uma imagem heterodoxa, paradoxal, rica em significações e ambiguidades.

Ainda que o projeto e todo o aparato técnico e político ao seu redor buscassem traduzir racionalidade, eficiência, e uma total clareza de partido, simultaneamente instaurava-se sob ele um obscurecimento enigmático, conformando uma camada borrada e estranha, como numa cena fantasmagórica – ambas visões em formação quase simultânea, imagens

“Dísparos
E antípodas.

Absolutos que se refratam/difratam...
Espelhos estilhaçados que não se colam.

Entanto são
Ecos de ecos que se interpenetram
Partículas de ecos ociosos, partículas, partículas de ecos plenos que
[se conectam

Aí cosmos são cagados, cuspidos e escarrados pelo opíparo caos

E o uso do adjetivo está correto

Pois que o caos é um banquete.

Fantasmas de óperas. Ratos de coxias.

Atos truncados.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ WALLY, Salomão. "Pescados vivos". In: WALLY, S. Poesia total. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



Figura 11 - Mário Fontenelle. Vista da Ermida Dom Bosco situada no ponto de passagem do paralelo 15º, com o qual Dom Bosco teria sonhado em 1883

4

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”



Figura 12 - Marcel Gauterot. Vista da Esplanada dos Ministérios em construção, Brasília, 1958.
Acervo Instituto Moreira Salles

Certa vez, Caetano Veloso declarou que os versos da canção “Fora da Ordem”¹⁰⁶ – “aqui tudo parece que é ainda construção, mas já é ruína”¹⁰⁷ – são uma citação indireta a Levis Strauss, referente ao livro “Tristes Trópicos”, cuja atmosfera é carregada tanto de ternura, quanto de desprezo e desesperança sobre as zonas tropicais do mundo. Na canção de Caetano, a ambivalência também se faz presente através das tensas relações sociais do meio urbano intercaladas por momentos súbitos de alegria (“show de Jorge Bem Jor”), a explicitar a sobreposição de ordens e a forte marca de um país que vive permanentemente à beira da ordem mundial de progresso.

Como prenunciado no final do capítulo anterior, a ambivalência de Brasília pode ser percebida a partir do duplo sentido de construção/ruína que decorre do caráter radical da empreitada. Desse modo, o desmantelamento dos ideais utópicos pela edificação de Brasília, além de materializar as deficiências dos processos de modernização dos países subdesenvolvidos e revelar a impotência da arquitetura moderna, contribui para a passagem de um referencial simbólico de país para uma imagem despedaçada que não apenas gera contentamento e estranhamento, mas também evidencia as entranhas de um processo histórico tortuoso.

Entretanto, quando nos referimos ao processo de fragmentação ou ao desmantelamento dos ideais utópicos, sabemos que, não obstante seja possível descrevê-los *a posteriori*, tudo ocorreu, na prática, de maneira não orquestrada e, portanto, pouco documentada e explorada. Mesmo porque estamos tratando de uma experiência de fragmentação percebida através de um sentimento, isto é, uma sensação causada pela vivência desse processo de esvaziamento e impossibilidade de totalização. Desse modo, propomos, a seguir, a passagem por leituras não convencionais sobre a capital extraídas da literatura, no intuito de revelar olhares que se voltam menos para o projeto de vanguarda a florescer no planalto, e mais para a estranheza desencadeada a partir de sua vivência.

¹⁰⁶ VELOSO, Caetano. "A visão do Brasil que está em "Tristes Trópicos" esquentou meu coração". Folha de São Paulo, São Paulo, 04 de Novembro de 2009. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0411200921.htm> Acesso em: 16/04/2019

¹⁰⁷ FERRAZ, Eucanãa. (Org.) Letra Só: Caetano Veloso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.186.

4.1 Contos de espanto e estranhamento

Ao procurar registros que capturassem a perplexidade e estranheza desse fenômeno, nos deparamos com escritos de autores que não pertencem às correntes de reflexão arquitetônica ou urbanística, mas sim ao campo da literatura brasileira. Como dissemos, nas duas décadas subsequentes à sua inauguração, Brasília permaneceu como ponto cego para quase todas as correntes de reflexão arquitetônica e urbana, até uma nova etapa de pensamento crítico surgir nos anos 1980.¹⁰⁸

Finalmente, a partir dessa década, junto a estudos de antropologia espacial ou de configuração urbana, uma série de tentativas passaram a ser empreendidas no sentido de escrever uma nova história da arquitetura moderna no Brasil, em que o papel de Brasília no radical processo de transformação do perfil cultural do país começasse a ser avaliado. No entanto, não se chegou a explorar a literatura como fonte para a história do pensamento e, até hoje, ela não chegou a se estabelecer como referência historiográfica nesse campo.

O antropólogo Roberto da Matta, um dos grandes estudiosos da cultura brasileira, defendeu recentemente¹⁰⁹ que a melhor fonte para entender o Brasil é a literatura, pois, desprovida de presunção teórica, ela é capaz de revelar honestamente traços do pensamento coletivo.

“Como são obras de ‘ficção’ elas – de modo espontâneo e sem presunção teórica o que lhes furta toda e qualquer ‘autoridade’ concedida a priori ao ‘especialista’ – tocam em temas críticos e fornecem sem saber, mas de certo modo, sabendo, dimensões básicas daquilo que jaz antes, depois ou entre a profunda consciência histórico-social de certos momentos pelos quais o sistema (e nós com ele) tem passado.”¹¹⁰

Não é de se estranhar que o escritor e diplomata Guimarães Rosa tenha se confrontado com esse grande acontecimento que devassava o sertão, tomado como pano

¹⁰⁸ “Brasília surgiu no mesmo momento em que se produzia um duplo deslocamento no pensamento sobre a cidade e sobre a arquitetura – duplo e diverso na Europa e na América Latina, e também duplo e diverso tanto no pensamento arquitetônico quanto no urbano, e por essa razão permaneceu como um ponto cego para quase todas as correntes de reflexão arquitetônica ou urbana até os anos 1980”. GORELIK, Adrián. 2012, Op. Cit., p.214.

¹⁰⁹ Em curso ministrado em disciplina de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Puc-Rio.

¹¹⁰ DAMATTA, Roberto Augusto, Programa de Curso “Teoria do Brasil II”. PGCS – Departamento de Ciências Sociais PUC-Rio.

de fundo do conjunto geral de sua obra, cujo título mais conhecido é “Grandes Sertões: Veredas”.

Nesse sentido, Guimarães vai desenvolver uma visão particularmente interessante da construção de Brasília, de onde é possível entrever sinais desse sentimento de espanto e estranhamento. Além dele, outros autores também se interessaram pelo surgimento da nova capital do país, como João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector.

Por exemplo, em “Uma mineira em Brasília”¹¹¹, João Cabral diz:

“No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Como os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.”

Nessa passagem, vê-se o esforço de relacionar os edifícios de Brasília com a arquitetura colonial brasileira, para João Cabral: “a imagem clássica da casa-grande de engenho”¹¹², um esforço realizado também por Lúcio Costa que, além de fazer a aproximação histórica, enxergava nos detalhes referências simultâneas entre o novo e o antigo, percebendo nas curvas das colunatas dos palácios uma proximidade ao artefato vernacular encontrado em qualquer cabana indígena ou varanda do Brasil: a rede de dormir¹¹³, uma visão um tanto quanto restaurativa, “no sentido em que se apóia na história para tentar aplacar, de alguma forma, o rasgo gerado pelo gesto modernista.”¹¹⁴

Já Guimarães Rosa, sem nunca citar nominalmente a cidade, vê, no entanto, outra Brasília, ou melhor, suas margens, seu canteiro de obras. Para nós, é de extrema importância perpassar pelos contos que iniciam e encerram o livro “Primeiras Estórias”¹¹⁵

¹¹¹ MELO NETO, João Cabral de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, 1969, p.13.

¹¹² CAMPOS, Márcio C. A grande cidade em construção: Brasília em dois contos de Guimarães Rosa. *Revista RUA*, UFBA, v.5 n.1, p.56, disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/issue/view/350>

¹¹³ FARÈS, El-Dahdah. “A Superquadra de Lúcio Costa e a Importância do Lazer”. In: XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). *Brasília. Antologia Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.274.

¹¹⁴ CAMPOS, Márcio C. *Op. Cit.*, p.56.

¹¹⁵ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (15ª edição).

(1962) denominados respectivamente “As margens da alegria” e “Os cimos”, devido à afinidade que neles pressentimos com o que buscamos evidenciar neste trabalho sobre o fenômeno da construção de Brasília.

Nesses dois contos, Guimarães esboça o rasgo e as perspectivas que se abrem para a sociedade brasileira, no momento em que ela materializa esta utopia. Um dos planos de leitura dos contos permite, inclusive, “deslocar-se do ‘centramento’ no indivíduo – o Menino [personagem principal de ambos os contos] – para se tornar a fábula do projeto social de modernização da sociedade brasileira.”¹¹⁶

É válido informar que foi o professor e crítico literário Luiz Costa Lima “provavelmente um dos primeiros críticos a perceber no ‘planalto central’, o suporte cênico para a fundação da ‘grande cidade’ que cresce nos contos de abertura e desfecho de *Primeiras Estórias*”¹¹⁷, assim como foi a partir de um texto do arquiteto e crítico Guilherme Wisnik que tivemos contato com a referência do olhar particular de Guimarães sobre Brasília.¹¹⁸

O fato de Brasília aparecer como pano de fundo desses dois contos foi sem dúvidas uma novidade na obra de Guimarães Rosa, que até então mantivera-se distante do cenário urbano e concentrara-se no relato do sertão brasileiro, sua motivação principal.

“Como território físico e simbólico, o sertão foi amplamente descrito e recriado por Guimarães Rosa em toda a sua construção literária. Ele atravessa com sua vastidão inabarcável, metafísica e heterogênea, toda a sua produção literária que culmina em Grande Sertão Veredas. Por isso, através de sua obra é possível flagrar, por uma justiça ficcional que escapa às querelas da crítica aplicada, **índices de uma dimensão simbólica oculta** no impacto da construção de Brasília: derrubando árvores e violando com o poder do “mundo maquinal” o cerco mítico daquelas paisagens em que a Geografia desliza para dimensão do mistério.”¹¹⁹

O sertão aparece nos contos, portanto, em contraste com os processos de modernização gerados pela construção dessa nova cidade, algo que é permanentemente

¹¹⁶ CAMPOS, Márcio C., Op. Cit., p.57.

¹¹⁷ No comentário a seguir, o crítico explicita a homologia entre a comunidade rosiana e a nova capital brasileira: “Modifica-se a realidade dos gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília”. Luiz Costa Lima apud SCARPELLI, Marli Fantini. *Primeiras Estórias: margens da história*. Revista do CESP – v. 22, n. 30 – jan. -jun. 2002, p.51.

¹¹⁸ WISNIK, Guilherme. “Modernidade Congênita”. In: ANDREOLI, Elisabeth; FORTY, Adrian (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres: Phaidon, 2004.

¹¹⁹ Ibid., p.38, grifo meu.

acompanhado de uma sensação de morte. Pois, essa Brasília sem nome, não é propriamente uma cidade, é

“o espectro do moderno a se cumprir – é um princípio, que, apesar de tudo, já está presente no sertão, e que não o desmente. Essa potência construtora e destrutiva que, toma e assume o espaço, cega à biomassa que desmata, é ainda e sempre o sertão, outro e mesmo, sua dobra.”¹²⁰

A Brasília de Guimarães se mostra ao mesmo tempo real e inconsistente, a revelar a tênue linha existente entre a proximidade e a distância que o Brasil se encontrava do ‘futuro’, de modo que a “sua aparição parece evocar não a passagem do arcaico ao moderno, mas a persistência inevitável de um no outro.”¹²¹

Para contextualizar o leitor, nos dois contos de “Primeiras Estórias”, o Menino é levado por um tio de avião para visitar a construção de uma grande cidade nova – com seu lago artificial, engenheiros e máquinas. Por todo o percurso, “a visão do menino sobre os acontecimentos é oscilante entre nítida, como no conto que introduz a coletânea, e estranha ou preocupada, no segundo, que a fecha.”¹²²

Em ambos os contos, o tema da construção da cidade e a sensação de uma “expectativa frustrada” se fazem constantemente presentes, a revelar “um concentrado espaço de tensões, a partir do qual se pode divisar o permanente atrito entre a construção e a destruição”¹²³, levando o leitor à reflexão sobre os limites utópicos da modernidade.¹²⁴

Na interpretação do crítico literário Benjamin Abdala Junior, Brasília é o tempo todo comparada aos interesses do jovem menino, não sendo, portanto, apenas vista como um modelo de cidade, mas também de atitudes para o Brasil, como um organismo também jovem a perseguir obsessivamente toda novidade modernizadora – “uma obsessão afim de uma perspectiva de menino que ainda não atingiu a maturidade.”¹²⁵

Vale lembrar que a novidade, na primeira metade do século XX, era sobretudo “a confiança nessa racionalidade sistêmica. A homogeneidade contra a heterogeneidade.”¹²⁶

¹²⁰ WISNIK, José Miguel. O Famigerado. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002, p.178.

¹²¹ WISNIK, Guilherme. 2004, Op. Cit., p.38.

¹²² JUNIOR, Abdala Benjamin. Guimarães Rosa e os sentidos da construção de Brasília. Revista Afluente, UFMA/Campus III, v.1, n.2, p. 248-265, p.249.

¹²³ SCARPELLI, Marli Fantini. Op. Cit., p.61.

¹²⁴ Ibid., p.60.

¹²⁵ JUNIOR, Abdala Benjamin. Op. Cit., p.256

¹²⁶ Ibid., p.256

Uma novidade abundante em esperança, a despertar “margens de alegria” ao personagem principal, tratado por Rosa como alegoria dessa Brasília que, embora jovem e imatura, nascia com a esperança de fecundar o país por dentro.

No primeiro conto – “As margens da alegria” – as primeiras imagens são vistas pelo menino direto do avião, uma visão ainda aérea da construção de uma “grande cidade [que] apenas começava a fazer-se”, na clareira de uma mata cerrada, num “semi-ermo, no chapadão”¹²⁷. No entanto, tão logo o avião aterrissa, o primeiro desconforto da história se apresenta: não são as imagens do grande ícone do progresso que aparecem. O real pano de fundo do conto é seu canteiro de obras, mais precisamente uma casa – “de madeira, sobre estações, quase penetrando na mata”¹²⁸ – provavelmente uma unidade dos acampamentos provisórios para os trabalhadores na construção da cidade.

Momentos seguintes à sua chegada, o menino é extasiado ante a aparição de um belo e colorido Peru Imperial, “cuja perfeição estética ele acredita poder imobilizar”.¹²⁹ Tal visão, acompanha o segundo evento central do conto que, por sua vez, põe em crise a expectativa gerada pelo primeiro, produzindo um efeito contrário nas certezas do Menino.¹³⁰

Mais precisamente, a experiência trágica se instaura quando o Peru é sacrificado para ser servido no almoço do dia seguinte, colocando o protagonista em contato com a experiência de perda e com a noção de que mesmo aquilo que é mais sólido desmancha no ar¹³¹, trazendo para a história lampejos dos prejuízos decorrentes dos avanços do mundo moderno.

“A interface de natureza e cultura, de arcaico e moderno duplica-se nessa zona nebulosa, a partir da qual o protagonista do conto vive uma dupla experiência de alumbramento e horror.”¹³² De cima, o avião parecia estável e harmonioso, no entanto, no chão a realidade expõe à olho nu os conflitos inerentes à empreitada.

“Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilão, as betumadoras. (...)”

¹²⁷ ROSA, João Guimarães. “As margens da Alegrias”. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (15ª edição), p.40.

¹²⁸ Ibid., p.46.

¹²⁹ SCARPELLI, Marli Fantini. Op. Cit., p.62.

¹³⁰ Ibid., p.60.

¹³¹ Ibid., p.60.

¹³² Ibid., p.62.

Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado. (...) A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esgueiz do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos — da parte de nada. Guardou dentro da pedra.”¹³³

Após a morte do Peru, outras cenas trágicas aumentam ainda mais o sofrimento do Menino, que num “só grão de um minuto recebia em si um miligrama de morte”¹³⁴. Seu olhar, funcionando como uma “câmera móvel e nervosa”¹³⁵ registra duplamente máquinas e homens colocando a mata do horizonte abaixo, e, no quintal, a devoração dos restos do peru imperial por um outro, só que menor e mais feio: cenas que revelam o ritual de destruição e tornam visível o “sombrio entre-lugar, um ‘hostil espaço’, onde a projeção utópica vai sendo solapada pela implacável dissolução daquilo que, aos olhos desprevenidos do Menino, se havia associado a plenitude e permanência.”¹³⁶

Aqui, é possível estabelecer uma referência ao pensamento freudiano, extraído da obra “Totem e Tabu.”¹³⁷ A metáfora antropofágica de devoração do peru acaba elevando-o a Totem, isto é, a objeto sagrado que, nessa posição, oferece simultaneamente uma visão de adoração e de lembrança, mesmo que remota, daquele fato trágico que lhe precedeu.

Nesse sentido, o Peru como Totem torna-se símbolo da efemeridade de tudo aquilo que é belo e “novo”, e que, em sua novidade, carrega a própria condição de precibilidade,¹³⁸ uma alegoria da relação de nascimento e morte intrínseca à natureza, mas que pode ser percebida também na construção da nova capital no meio do sertão. O peru – embora evocando a beleza – assim como a cidade simbólica da modernidade brasileira – evidencia a sua fragilidade, pois, como qualquer organismo vivo, a sua existência mostra-se também limitada.¹³⁹

Dito isso, podemos pensar o peru como alegoria de Brasília, retratando seu provável futuro não tão belo, tampouco luminoso, pois, assim como ele, “a nova capital

¹³³ ROSA, João Guimarães. Op. Cit., p.48.

¹³⁴ Ibid., p.47.

¹³⁵ SCARPELLI, Marli Fantini. Op. Cit., p.61.

¹³⁶ Ibid., p.61.

¹³⁷ FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913). In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Para mais detalhes sobre a teoria do totem, ver nota 269.

¹³⁸ SCARPELLI, Marli Fantini. Op. Cit., p.63.

¹³⁹ JUNIOR, Abdala Benjamin. Op. Cit., p. 254.

também não seria sacrificada a objetivos de curto fôlego?”¹⁴⁰ Certamente, a imagem ambígua trazida por Guimarães Rosa colocava um ponto de interrogação perante a visão de sonho edificada junto à nova cidade e trazia um ponto de vista contrário às certezas de um projeto unitário avassalador.

Em sentido mais amplo, podemos entrever na alegoria do peru o próprio projeto de modernidade da sociedade brasileira, uma vez que revela silenciosamente o seu caráter ambivalente e único, capaz de despertar, concomitantemente, medo e alegria, perdas e ganhos, beleza e feiura, construção e destruição.

Essa relação fica ainda mais evidente no término do conto, um desfecho esperançoso, a aparecer sob a forma de um vagalume que, através de sua luz verde, mínima e intermitente, a surgir do fundo escuro da mata agonizante, “sinaliza – posto que provisória e melancolicamente – novas possibilidades de esperança e de alegria”¹⁴¹:

“Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, era lindo! – tão pequenino no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era outra vez em quando a alegria.”¹⁴²

No conto “Os cimos”, que fecha o livro “Primeira Estórias”, o Menino novamente retorna com o tio à cidade em construção. No entanto, dessa vez a atmosfera é tensa desde o princípio, visto que o motivo da viagem é afastar o Menino de sua mãe que estava muito doente.

“Fingia apenas que sorria”¹⁴³, diz o Menino já no avião. Nada – nem as atitudes cuidadosas do tio, nem as brincadeiras do piloto – lhe pareciam sinceras. Entre tristeza e culpa, ele remoía consigo o duplo sentimento que vinha à tona quando percebia que havia trazido consigo “um bonequinho macaquinho”¹⁴⁴, seu brinquedo favorito. Sentia remorso por trazer algo que lhe trouxesse conforto em um momento tão triste.

"O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o vôo – que parecia estar parado. Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras. O Menino sofria sufocado. O avião então estivesse parado voando – e voltando

¹⁴⁰ JUNIOR, Abdala Benjamin. Op. Cit., p.254.

¹⁴¹ SCARPELLI, Marli Fantini. Op. Cit., p.63.

¹⁴² ROSA, João Guimarães. Op. Cit., p.48-49.

¹⁴³ Ibid., p.165.

¹⁴⁴ Ibid., p.165.

para trás, mais, e ele junto com a Mãe, de modo que nem soubera, antes, que assim era possível.”¹⁴⁵

Do alto, a sensação do Menino era de que o avião estava estático no ar, parado entre nuvens e bichos estranhos, que emergiam para simbolizar as suas preocupações e o medo latente sobre o estado de saúde da mãe que, para nós, representam preocupações também sobre a cidade a ser construída no meio do sertão.

O traçado do projeto de Brasília, como vimos, desloca o símbolo da cruz para o avião, o sentido religioso e a noção de continuidade história para o principal símbolo da modernidade e de progresso. Nesse sentido, “a cidade, como o avião na perspectiva do Menino dos contos de Guimarães Rosa, que observa seu entorno aéreo, parece estar parada nesse tempo moderno”¹⁴⁶ ou, em outras palavras, o avião de Lúcio Costa parece congelar em uma imagem a realidade daquele tempo. Esta é uma das imagens mais significativas do último conto. Talvez uma das imagens mais impactantes, até hoje, geradas por Brasília, que parece imobilizar aquele tempo a partir de sua forma.

Chegando à cidade, na visão do Menino, tudo parecia igual e tedioso, não queria brincar tampouco conseguia dormir, só mesmo o pensamento trabalhava a pensar na mãe e a se aprofundar em reflexões sobre o sutil movimento de efemeridade, caducidade e beleza da vida, uma eterna e rápida sobreposição de acontecimentos bons e ruins.

No entanto, ao raiar do dia, um relance de beleza lhe provê um sopro de alegria, desta vez a partir da aparição de um belo tucano, que buscava comida nas árvores que davam para o quintal. Ainda sem folego, o Menino, “sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três”¹⁴⁷ logo se lembra da mãe e é novamente jogado para o estado de medo e apreensão, mostrando que, na verdade,

“a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo as coisas bonitas e boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedado grosseiro. Ou porque as outras coisas, as ruins, prosseguiram também, de lado e do outro, não deixando lugar. Ou porque faltavam ainda outras coisas, acontecidas em diferentes ocasiões, mas que careciam de formar junto com aquelas, para o completo. Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar, roídas pelas horas, desmanchadas...”¹⁴⁸

¹⁴⁵ ROSA, João Guimarães. Op. Cit., p.166.

¹⁴⁶ JUNIOR, Abdala Benjamin. Op. Cit., p.258.

¹⁴⁷ ROSA, João Guimarães. Op. Cit., p. 168.

¹⁴⁸ Ibid., p.167.

Como fechamento do conto, vem a boa notícia: um telegrama é recebido informando que já poderiam voltar pois a mãe passava bem, trazendo momentaneamente alegria e alívio ao Menino que, pouco tempo depois, já no avião, se entristecera novamente ao se dar conta de que havia perdido o brinquedinho preferido. Sem dar muita trégua, a sensação de perda é novamente restaurada, reafirmando a passagem anterior de que a vida é de perda e ganho, de medo e alegria.

Assim, novamente neste conto, Guimarães constrói uma fábula que, transcendendo a experiência pessoal do personagem, revela aspectos de difícil apreensão, movimentos que muitas vezes se perdem no emaranhado e conturbado processo de construção da modernidade:

“O Menino, assim sem nome, podendo ser qualquer menino, qualquer brasileiro, compreende através de suas experiências, ali na fronteira entre a cidade que se constrói e a mata torcida do sertão, a importância dessas contradições e se torna um pouco maior, um pouco menos menino: para além do seu mundo infantil de segurança, toma contato com a vida e seu fluxo de acontecimentos inesperados. Confrontado com um mundo novo, ali onde não há recurso à harmonia original, onde o entorno hostil está marcado por instabilidades e riscos, mas também por belezas surpreendentes, o menino constrói a si mesmo, emancipa-se e toma para si algo deste mundo novo.”¹⁴⁹

Desse modo, a partir da saga de amadurecimento do menino, Guimarães Rosa coloca o leitor em contato com todos os desafios colocados à sociedade brasileira pela construção da grande cidade, ao mesmo tempo “margem da alegria e lugar onde medo e instabilidade são vivenciados”¹⁵⁰, lugar que expõe o constante movimento da modernidade e simultaneamente destrói e nutre a esperança de que, a longo prazo, possa se tornar lugar de emancipação – uma possível explicação para o lampejo de esperança aparecido na imagem do vagalume, no primeiro conto.

*

Agora, em contraposição à construção literária de Guimarães Rosa que, segundo José Miguel Wisnik, procura dar ao leitor e crítico armado a decifração dos enigmas criados pela linguagem, propondo um processo de decodificação a partir das diversas

¹⁴⁹ CAMPOS, Márcio C., Op. Cit., p.57.

¹⁵⁰ Ibid., p.58.

camadas de interpretação do texto, apresentaremos os textos sobre Brasília escritos por Clarice Lispector, que convidam a um contato mais intuitivo e passional com o objeto da narrativa.

Na obra de Clarice não há a armação de um código complexo a ser apreendido através da decodificação de diversas camadas. Segundo Wisnik, “existe uma espécie de prontidão, uma instantaneidade, em que somos lançados numa situação de nudez [da própria escrita] para qual estamos desarmados.”¹⁵¹

Assim, este caráter dual produzido por Brasília, de natureza artificial e onírica, deslumbrante e aterrorizante, Clarice Lispector capturou-o de maneira singular nos dois textos publicados sobre a cidade – “Nos primeiros começos de Brasília” (1964) e “Brasília: esplendor” (1974).¹⁵² Em ambos, vê-se uma enxurrada de pensamentos e sensações a respeito da nova capital que são lançadas como em um golpe sobre o leitor, evidenciando simultaneamente seu caráter ambivalente, contraditório, fascinante e fantasmagórico: enigmáticas especulações sugeridas a partir de metáforas extraordinárias.

A primeira crônica de Lispector, publicada em 1964, foi escrita durante a sua primeira visita à capital, ocorrida em 1962, para encontrar o então marido diplomata. Clarice levou seus dois filhos e ficou hospedada no tradicional Hotel Nacional. Diante da cidade recém-inaugurada – uma cidade constituída em tempo real, quase uma maquete em tamanho natural – não surpreende que se destaquem em suas emoções temas como o estranhamento frente ao urbanismo modernista, a artificialidade das edificações, o isolamento dos prédios em relação ao seu entorno, o silêncio da cidade e a notória ausência de pessoas nas ruas. Muito provavelmente Clarice não tivera a oportunidade de

¹⁵¹ WISNIK, José Miguel. A matéria Clarice (05:33). Instituto Moreira Salles, 2011. Aula disponível em <https://claricelispectorims.com.br/as-aulas/a-materia-clarice/>

¹⁵² A primeira crônica “aparece na obra de Lispector em vários momentos, e com diferentes títulos. Barroso e Nunes estipulam 1962 como a data de publicação original do texto na coluna *Children’s Corner* da revista ‘Senhor’ com o título ‘Brasília’. O texto foi então republicado em 1964 na seção ‘Fundo de gaveta’ do livro ‘A legião estrangeira’ com o título ‘Brasília: cinco dias’. Já na antologia de textos sobre Brasília organizada por Xavier e Katinsky por ocasião do cinquentenário da capital em 2010, ela aparece com o título ‘Nos primeiros começos de Brasília’, por ter sido selecionada a partir da versão presente no *Jornal do Brasil*, de 1970.” RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. Nos constantes recomeços de Brasília. Resenhas Online, São Paulo, ano 15, n. . 175.05, Vitruvius, jul. 2016.

“Brasília: esplendor”, de 1974, foi divulgado no ano seguinte, no livro ‘Visões do esplendor: impressões leves’, junto ao primeiro texto. Portanto, nesse segundo livro, os dois escritos formam um único grande texto sobre a capital”. ESPADA, Heloisa. Monumentalidade e Sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, setembro de 2011, p.117.

visitar aglomerações que à época já eram latentes no entorno do Plano Piloto, como o Núcleo Bandeirante, também chamada de Cidade Livre – que inscreve no próprio nome a paródia das normas rígidas da cidade oficial – e, por isso, seu espanto parece se dar diante do centro cívico e das obras de Niemeyer e também das então vazias superquadras.¹⁵³

“São múltiplas as interpretações da crônica referenciada, como é praxe na exegese de obras de Lispector. Para Gotlib, o retrato que Clarice delinea para a nova capital deve ser entendido a partir do contraste com um conjunto de textos relacionados aos outros espaços vivenciados pela autora, tais como o Rio de Janeiro, a Suíça ou a África. Por sua vez, Moser entende a crônica como um exercício de abstração, e acredita que “nenhuma outra descrição da cidade chegou tão perto de captar sua atmosfera sufocante e enigmática”. Já para Barroso a estrutura fragmentada do texto dialoga com a monumentalidade da capital, na medida em que cada aforismo é uma frase que se monumentaliza, assim como o próprio modo de construção da cidade, enquanto para Spinelli, a autora revela um ‘sentimento de impotência frente ao projeto de modernização’ e ‘desaprovação à elaboração de algo que não possui raízes na própria terra, nas entranhas do cerrado do Planalto Central’.”¹⁵⁴

No entanto, o que mais chama nossa atenção a respeito desse texto de Clarice é essa característica de estranhamento frente à realidade. É sobre este espanto e alumbramento que desejamos refletir e extrair contribuições para nossa reflexão.

Certamente a sensibilidade latente da autora e seu fascínio pelos mistérios da criação fez com que fosse capaz de capturar no local este duplo sentimento de estranhamento e estado de graça, um modo, diga-se de passagem, tipicamente clariciano, um jeito “inaugural” de ver o mundo¹⁵⁵, algo que pode ser apreendido nos seus diversos outros contos. Frente à dupla dimensão de utopia e fracasso trazida pelo soerguimento da cidade-ilha, entre espanto e angústia, Clarice certamente enxergava mais do que era possível ver. De inapreensível a incontrolável, sua Brasília passa de objeto de temor a objeto de culto e reverência.

No primeiro texto, composto por 53 aforismos organizados em parágrafo único, Clarice expõe abruptamente os diversos pedaços que percebia em Brasília, e a sensação que dá era de que queria expor ao leitor os mistérios que pressentia, desnudar ou até

¹⁵³ Naquele tempo haviam poucos prédios construídos, e a arborização ainda era escassa.

¹⁵⁴ RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. Op. Cit.

¹⁵⁵ JAFFE, Noemi. Café Filosófico: A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento. Instituto CPLF. Campinas, 17 de abril de 2015. (13:38) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WV7vq5g_DQM Acesso em: 16/04/2019

esclarecer coisas de difícil apreensão que o momento histórico muitas vezes não deixava perceber.

Dentre os relevos do primeiro texto, encontramos fragmentos como: “Brasília é bonita – É o meu espanto – Olho pra Brasília como olho Roma – Brasília começou com uma simplificação final de ruínas – Brasília fica à beira – Brasília não há onde esbarrar – Construída sem lugar para ratos – Construções com espaço calculado para as nuvens – Este grande silêncio visual que eu amo – Uma prisão ao ar livre – Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço essa cidade no mais fundo do meu sonho – Cadê as girafas de Brasília? – Tudo parecia que ia ser comida de avião – A cidade de Brasília fica fora da cidade – não pode nascer samba em Brasília – Brasília é mal assombrada. É o perfil imóvel de uma coisa – Não me espantaria cruzar com árabes na rua. Árabes antigos e mortos – Aqui morre a minha paixão – Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo – O ar religioso que senti desde o primeiro instante, e que neguei. Esta cidade foi conseguida pela prece – Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna – A beleza de Brasília são suas estátuas invisíveis.”¹⁵⁶

Clarice escreve sobre a Brasília recém inaugurada com um tom de paixão e morbidez, como se narrasse um sonho ou pesadelo, ou como se estivesse em processo pleno de livre associação frente a um analista, falando sem filtros de tudo que vê, sente, percebe, imagina, alucina – visões do inconsciente. Clarice vomita suas emoções¹⁵⁷, virando do avesso e torcendo a compreensão do real. Ressalta essa sua capacidade de nos fazer ver através do estranhamento que as coisas causam, expondo a nós o outro, o outro das coisas, o outro de nós. O estranho aparece, portanto, como aquilo que é extra, estrangeiro, aquele que é de fora, que não pertence, mas que ali está.

José Miguel Wisnik descreve esse estado, muito comum nas obras de Clarice, como “Epifania”¹⁵⁸ ou “momento de iluminação”, uma expressão de tradição religiosa, que *a priori* era ligada à noção de encarnação do divino, mas que pode ser também entendida como aquela situação onde “o cotidiano se mostra enigmático e o enigma se torna cotidiano”¹⁵⁹, um conceito que passa a ser aplicado na literatura como um relato de

¹⁵⁶ LIPESCTOR, Clarice. “Nos Primeiros Começos de Brasília”. In: XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). Brasília. Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.179-182.

¹⁵⁷ A própria autora usa dessa expressão na introdução do segundo conto publicado em 1974, em formato de continuação do primeiro publicado dez anos antes. Ver LIPESCTOR, Clarice. Todos os Contos. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p.595.

¹⁵⁸ A este respeito ver também JAFFE, Noemi. Op. Cit., (21:45).

¹⁵⁹ WISNIK, José Miguel. 2011, Op. Cit., (29:36).

uma experiência que, a princípio, se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam uma iluminação súbita na consciência dos figurantes.

Segundo Wisnik, o crítico João Camilo Penna,¹⁶⁰ no entanto, prefere chamá-lo de estado de Graça, não “como um estado de plenitude da coisa”, mas “da infinita interligação de todas as coisas”, um estado ao mesmo tempo nauseante, visto que é uma espécie de aproximação ou lançamento do ser na totalidade do real, que é estranho e familiar, um espaço do sentimento onde há um entranhamento/amalgamento das coisas que passam a não mais estarem separadas hierarquicamente.¹⁶¹

Não há nada de corriqueiro, cotidiano ou banal no evento da inauguração de Brasília, uma cidade construída em 3 anos no meio do sertão de um país subdesenvolvido, onde cronogramas raramente são cumpridos. No entanto, devido ao momento cultural propício da época, ainda otimista e festivo, a sociedade, a mídia e até a crítica, concentravam-se em explorar a relevância e grandiosidade do evento, mas pouco analisavam os seus sentidos desconfortantes.

Nesse sentido, a epifania de Clarice ante Brasília é fruto de um procedimento sensível de singularização capaz, por sua vez, de criar a desbanalização para, a partir daí, potencializar o estranhamento: um movimento que expulsa o sujeito para fora da situação, tornando-o capaz de ver para além do óbvio.

Este sentimento ambíguo, Freud denominou como *Unheimlich* ou “estranho familiar”¹⁶², uma leitura que se inicia a partir do conto “O homem de areia” de E.T.A. Hoffmann¹⁶³, um autor que empregava esse artifício psicológico para construir suas narrativas fantásticas, confundindo ficção e realidade, um modo de expressão similar ao de Clarice Lispector.

¹⁶⁰ PENNA, João Camillo. “O Nu de Clarice Lispector”. Revista Alea: Estudos Neolatinos, UFRJ, vol. 12, n.1, janeiro-junho 2010, p. 68-96.

¹⁶¹ WISNIK, José Miguel. A matéria Clarice (31:12). Aula disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PmAkOgaej04>

¹⁶² FREUD, Sigmund. “O inquietante (1919)”. In: Obras Completas, volume 14. História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”); Além do Princípio de Prazer e Outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁶³ Ibid., p.341.

O tema ganhou destaque na obra de Freud em 1919, quando publicou artigo dedicado a analisar sob quais circunstâncias aquilo que é considerado familiar se converte em inquietante, estranho, assustador.¹⁶⁴ Também era de seu interesse investigar os variados níveis de interpretação entre os conceitos “*Heimlich*” e “*Unheimlich*”.

A princípio, “a palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo que é assustador, o é justamente por **não** ser conhecido e familiar”.¹⁶⁵ No entanto, a partir de uma longa investigação etimológica dos termos, Freud percebe que essa definição estaria incompleta e que sob algumas condições o familiar na realidade pode se tornar inquietante. O “*heimlich*”, na verdade, é uma “palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto”, enquanto o “*Umheimlich*”, segundo os termos de Schelling, “seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas que no entanto apareceu.”¹⁶⁶ Algo que nos leva a concluir que de algum modo o *Umheimlich* é uma espécie de *heimlich*, aquilo que é conhecido, familiar, e que, embora estivesse escondido, repentinamente veio à tona.

De fato, a psicanálise mostra que geralmente recalamos aquilo nos assusta, algo de natureza íntima e familiar. No entanto, é comum acontecer, a partir de uma situação ou aparição de imagens desconhecidas, o desrecalque daquilo que era rejeitado, trazendo à tona uma sensação de estranhamento e descolamento entre o real e o imaginário, pois subitamente o sujeito confronta-se com algo que é novo, mas que no entanto lhe parece secreto e pessoal, o que também gera assombro e medo.

Parece que são sentimentos dessa ordem que tomam conta de Clarice Lispector ao ver Brasília pela primeira vez e que a impulsionam a escrever um texto dessa natureza. Mas não seriam sensações que habitam apenas em Clarice. Certamente a escritora tivera a sensibilidade de registrar tais pensamentos que provavelmente atravessaram toda uma geração que acompanhou os desdobramentos da empreitada. Talvez até hoje Brasília consiga despertar este estranhamento, pois a artificialidade, os vernizes e os contrastes se mantêm absolutamente presentes.

¹⁶⁴ Uma nota de rodapé no texto, no entanto, revela que o assunto já estava presente em suas indagações desde “Totem e Tabu” (1913). FREUD, Sigmund. 2010, Op. Cit., p.359.

¹⁶⁵ Ibid., p.331.

¹⁶⁶ Ibid., p.338.

“Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No séc. IV era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. (...) Só Deus saberá o que acontecerá com Brasília. É que o acaso aqui é abrupto.”¹⁶⁷

“Que será de Brasília no ano, digamos, de 3000? Quanta ossada”. Ninguém se lembra do futuro que não pode ser.”¹⁶⁸

Essas e outras frases impressionantes como: “não há lugar para esbarrar”, “espaço calculado para as nuvens”, “é o perfil imóvel de uma coisa”, “é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”, revelam não apenas aquela estranha sensação de paralisação e confinamento, expostas também no conto de Guimarães, mas sobretudo realçam o drama do tempo exposto por Brasília que, a partir da expectativa utópica, parece querer dar saltos ao futuro, mas, no entanto, reconhece seu inevitável destino: a miséria e as ruínas.

É, desse modo, através da narrativa que Clarice “especializa” seu estranhamento ante a utopia construída pela história oficial regida por uma causalidade linear e uma cronologia livre de sobressaltos. Seu intuito, no entanto, direciona-se a iluminar uma outra história e, portanto, uma outra temporalidade. Assim, a partir deste texto-constelação que nos coloca em contato com esse cenário atordoante de irrealdade e concretude, uma mistura de novidade assustadora, beleza ofuscante, cemitério da esperança e ruína fantasmagórica, propomos – à luz do raciocínio de matriz alegórica, cujo sentido é extraído do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin – um olhar para Brasília que se expanda para além dos limites da lógica linear da historiografia tradicional, a fim de repensar essa história não a partir do passado, mas a partir do presente.

Nas páginas a seguir, veremos como a alegoria se apresenta como esse método para captar o mundo da mudança e da temporalidade, tanto no Drama Barroco Alemão (do século XVII), quanto na poesia de Baudelaire, na modernidade do século XIX.¹⁶⁹

¹⁶⁷ LIPESCTOR, Clarice. 2012, Op. Cit., p. 180.

¹⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. 2016, Op. Cit., p. 610.

¹⁶⁹ MATOS, Olgária. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin. Revista Discurso: Departamento de Filosofia USP, v.23, p.87-108, 1994, p.88.

4.2 A alegoria Benjaminiana

“Translúcido era o céu, o mar em calma;
 Mas para mim tudo era escuro e solitário,
 E o coração, como entre as sombras de um sudário,
 Eu envolvera nessa estranha alegoria.”

Charles Beaudelaire¹⁷⁰

O conceito de alegoria que estamos mobilizando nesta dissertação é extraído dos estudos do filósofo alemão Walter Benjamin, que tem na obra “Origem do Drama Barroco Alemão” (tese apresentada em 1925¹⁷¹ à Universidade de Frankfurt) o seu momento de maior sistematização.

Embora o conceito de alegoria tenha sido desenvolvido ainda bem cedo na produção de Walter Benjamin, consolidou-se como elemento fundamental para compreensão dos demais conceitos-chave de sua obra.¹⁷² Sua produção, embora marcada pela experiência de descontinuidade, tem como característica fundamental, conforme aponta Leandro Konder¹⁷³: a “continuidade subterrânea”, devido à constância das ideias e à crescente construção do seu pensamento, em um trabalho caracterizado por acumulações e rearranjos.

Além disso, é importante destacar, nos termos de Katia Muricy¹⁷⁴, que muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII, a teoria da alegoria benjaminiana procurou explicar as características de sua contemporaneidade artística, tais como as obras vanguardistas do começo do século XX, como também foi central no estudo do autor sobre as Passagens de Paris através da poesia de Baudelaire, sobre o qual falaremos mais adiante.

¹⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. “Uma Viagem a Citera”. In: *As Flores do Mal* / Charles Baudelaire; apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira (publicado originalmente em 1857). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.79.

¹⁷¹ A tese apresentada foi recusada pela Universidade de Frankfurt e publicada posteriormente em 1928.

¹⁷² Como os conceitos de experiência, da perda da aura da obra de arte, o conceito de história, as questões de linguagem, dentre outros.

¹⁷³ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

¹⁷⁴ MURICY, Katia. “Alegoria Barroca”. In: *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

É igualmente relevante compreender o momento histórico no qual Walter Benjamin vivia à época de sua escrita, um momento marcado não somente pela profusão de novas formas artísticas como também pelas dores decorrentes da primeira guerra mundial, que trouxera a olhos nus os processos de destruição e aniquilamento dos homens pelos próprios homens através das técnicas decorrentes do processo de produção e acumulação de capital.¹⁷⁵

Desse modo, envolto em uma atmosfera trágica e de luto¹⁷⁶, o filósofo Walter Benjamin se propôs, em “Origem do Drama Barroco Alemão”, a analisar e distinguir essa forma dramática denominada de “Drama Barroco”¹⁷⁷ ou “*Trauerspiel*” – cujas características eram consideradas, à época, inferiores ao sentido canônico da tragédia (“*Tragödie*”). “Desde o Renascimento, até as obras produzidas ao longo do período elisabetano, do Classicismo francês e alemão, chegando ao drama burguês”¹⁷⁸, o que imperava no contexto artístico e literário era a composição classicista do drama, forma que mantinha o sentido clássico da tragédia grega na modernidade.

Nesse contexto, o que Benjamin pretendeu identificar no barroco era sobretudo a sua distinção e especificidade em relação à tragédia grega. Ao fazê-lo, evidencia a origem dessa nova forma artística (*Trauerspiel*), que não deveria mais ser avaliada como uma versão desqualificada da antiga tragédia grega. Assim, o que estava em jogo não era a manutenção, tampouco a evolução da antiga forma¹⁷⁹: tratava-se de um sentido de corte com o pensamento cronológico, visto que “o modelo de temporalidade que Benjamin propunha era o das obras de arte que, ao surgirem, determinam uma ruptura com o passado capaz de inaugurar sua própria tradição.”¹⁸⁰

Observe, portanto, como a concepção de “origem” – presente inclusive no título da obra (em alemão *Ursprung*¹⁸¹, que significa salto) – uma vez desprendida de qualquer significado de continuidade ou sucessão de uma forma a partir de uma outra, indica a

¹⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Narração e Silêncio. O mutismo da literatura de testemunho. Revista Ilustríssima, Folha de Paulo, São Paulo, 17 de julho de 2011 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1707201106.htm> Acesso em:16/04/2019.

¹⁷⁶ Nesse período Benjamin vivia o luto da morte de seu melhor amigo e interlocutor Florens Christian Rang. “A morte de Rang é o selo trágico do livro sobre o Barroco”. In: MURICY, Katia. Op. Cit., p.157.

¹⁷⁷ A tradução portuguesa define o *Trauerspiel* como “drama trágico”.

¹⁷⁸ OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama. Tese de Doutorado (orientação de Katia Muricy).Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2014, p.72.

¹⁷⁹ Ibid., p.74.

¹⁸⁰ MURICY, Katia. Op. Cit., p.194-195.

¹⁸¹ O título original da obra “A origem do drama barroco” é “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*”.

tendência do pensamento de Walter Benjamin em rejeitar qualquer ideia de processo histórico linear. Ao contrário, a origem para Benjamin é tomada como referência a um “salto”, isto é, o emergente descontínuo, conforme vemos na passagem de Jeanne Marie Gagnebin acerca da expressão *Ursprung*.

“Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: **parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo** (*ent-springen*, mesmo radical que *Ursprung*), e **ser assim retomado e resgatado no atual**.”¹⁸²

Para Benjamin, o drama barroco é uma sequência de “alegorias em movimento”, e a alegoria é “ação dramática congelada” e “metáfora traduzida em linguagem cênica.”¹⁸³ Para ele, essa categoria estética, até então desprestigiada, parece muito mais do que mero modo de ilustração, visto sua capacidade fragmentária de exposição, que tende a “valorizar a superposição de tempos históricos de maneira bastante caótica”¹⁸⁴, e atua sobretudo como uma espécie de escrita através de imagens.¹⁸⁵

“Curioso notar que a questão do fragmento perpassa seus escritos tanto na formalização da narrativa como no modo de contemplação dos objetos. A própria ideia de contemplação é essencial nesse entendimento. Para Benjamin, é através do ato de contemplar que elementos isolados, distantes e heterogêneos, são capazes de serem justapostos e iluminados segundo distintos arranjos. Assim como um mosaico que agrupa fragmentos, **a ideia de “constelação”** pressupõe o traçado entre pontos extremos, de várias épocas, que esboçam uma imagem de pensamento. A aproximação entre fragmentos até então separados, desafia o entendimento usual dos objetos, estabelecendo novas relações.”¹⁸⁶

Assim, a alegoria barroca surge como precursora da moderna estética do fragmentário, com seu potencial de gerar descontextualização e o aparecimento do diverso: o único modo de expressar a imagem que o período barroco desejava transmitir:

¹⁸² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.10, grifo meu.

¹⁸³ BOLLE, Willi. A modernidade como "Trauerspiel". Representação da história em W. Benjamin, "Origem do drama barroco alemão". *Revista de História*. Departamento de Letras Modernas FFLCH/USP, n.199, 1988, p.58.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.58.

¹⁸⁵ MURICY, Kátia. *Op. Cit.*, p.21.

¹⁸⁶ BROINSTEIN, Laís. BROINSTEIN, Laís. Notas para uma Narrativa do Desamparo na Arquitetura. *Oculum ensaios: Revista de Arquitetura e Urbanismo Puc-Campinas*, v. 15(2), p. 233-245, Maio-Agosto, 2018, p.240.

a de um mundo decaído e em ruínas devido à passagem do tempo e à percepção do homem de seu destino catastrófico: a morte.

De fato, a matéria da alegoria barroca é o sofrimento humano e a sua ruína. Sua expressão é a degradação e a caducidade da vida. E o sentimento que a anima é o próprio luto, essa emoção que expressa a perda e reconhece a condição do homem como ser histórico e finito. Vale ressaltar, ainda, que o barroco não vê a natureza na sua exuberância vital, mas aprende com ela a decadência.¹⁸⁷ Desse modo, fica clara a expressão de Jeanne Marie Gagnebin que diz que “é do choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está a fonte da inspiração alegórica.”¹⁸⁸

É importante informar ao leitor que Benjamin identifica nos autores do século XVII o uso das alegorias como recurso para marcar o vazio e o dilaceramento proporcionados pelas rupturas no nível teológico. Neste teatro barroco alemão estudado por Benjamin, a violenta história humana entrava visceralmente no palco, tendo como pano de fundo uma teologia da “Queda e da Redenção”¹⁸⁹, fato que incorporava à antiga concepção de tragédia grega todos os atributos do cristianismo, como culpa, remissão e martírio.

Se a tragédia clássica tinha como objetivo a catarse purificadora do público, obtida através do terror e do sacrifício do herói trágico (*p.ex.* mito do Édipo Rei), o drama barroco se dá no espaço interno do sentimento, num mundo de correspondências que objetiva mostrar, como dito acima, a fragilidade do destino humano.

O herói trágico, agora martirizado para sua própria redenção, é restaurado à maneira moderna, ou seja: restaurado através do luto – este “estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática.”¹⁹⁰ Seus espectadores, sujeitos dilacerados pelas guerras religiosas do seu tempo, se reconheciam como almas encarnadas, tornando-se, assim, homens enlutados devido à própria noção de sua finitude.

“No drama barroco, **nem o monarca, nem os mártires escapam à imanência.**” Para ele, a história é um mero espetáculo, e um espetáculo triste: *Trauerspiel*. Ele é *Spiel*—mero espetáculo - porque a vida, privada de qualquer sentido último, perdeu sua seriedade. É

¹⁸⁷ MURICY, Katia. Op. Cit., p.171.

¹⁸⁸ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.43.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.43.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p. 162.

ilusão, é jogo, aparência: *theatrum mundi*. E é *Trauer*, **espetáculo lutuoso**, porque exprime a tristeza de um mundo sem teleologia, e porque seu enredo, por mais ilusório que seja, é um tecido de crimes e calamidades. O espetáculo é a ilusão lúdica que reflete o mundo ilusório, e sua estrutura lutuosa está a serviço dos enlutados: um teatro para enlutados.”¹⁹¹

Conforme aponta Sérgio Paulo Rouanet no prefácio da edição brasileira do livro “Origem do Drama Barroco Alemão”, o fato de a questão da origem ser tomada num sentido de “dimensão histórica”, acaba necessariamente fragmentando a estrutura do drama barroco em um duplo sentido de um mesmo princípio de imanência: a coexistência da noção de história-natureza (a história como natureza selvagem, ou seja, como história-destino, sem transcendência alguma) e a anti-história (que naturaliza a história, na medida em que coloca a “salvação” no plano do profano, ou seja, no campo do pensamento político coloca-se todo o poder nas mãos dos homens).

“Do lado da **história-natureza** estão o mártir, que sofre a história, o intrigante, como agente da catástrofe, o santo, como vítima do luto, a corte, como inferno e palco das perversidades da história. Do lado da **anti-história** estão o tirano, que naturaliza a história, o intrigante, como conselheiro do Príncipe, e a corte, como paraíso e teatro da anti-história”¹⁹²

Como se vê, o teatro barroco estava profundamente imerso na ordem da história como natureza cega, sem transcendência, e por isso a salvação assume um sentido de profanidade nas mãos das monarquias absolutistas¹⁹³. Desse modo, a natureza renascentista era assim transfigurada: se a imitação dos artistas renascentistas significava a recomposição de uma natureza modelada por Deus, no barroco a natureza que se expressava na história era a natureza decaída, a natureza como o “eternamente efêmero” e era só nesse efêmero que “o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história.”¹⁹⁴

Decerto, conforme tratamos acima, ao analisar a visão absolutista do poder e utilizando-se da categoria da alegoria, Benjamin tem em mãos todos os subsídios disponíveis para a análise de seus objetos a partir de outra temporalidade histórica que,

¹⁹¹ ROUANET, Sérgio Paulo. Nota do Tradutor (prefácio). In: BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.32–33, grifo meu.

¹⁹² Ibid., p. 32.

¹⁹³ Na nomenclatura benjaminiana, o poder absolutista é um dos "teores históricos factuais" (*historische Sachgehalte*), um dos elementos de realidade que entram como materiais na construção do drama barroco. BOLLE, Willi. Op. Cit., p.46.

¹⁹⁴ Benjamin apud MURICY, Katia. Op. Cit., p.171.

por sua vez, constitui-se transitória e arbitrariamente. Com isso, Benjamin visa sobretudo a crítica das teorias modernas do estado de exceção e da ditadura de seu tempo, colocando em prática seu conceito de história como um processo aberto, sujeito a transformações, em oposição às visões míticas de uma história linear, cíclica e imutável.¹⁹⁵

Além disso, a interpretação que Benjamin faz da alegoria barroca vai na contramão do sentido que a sua época lhe imprimia. Todo o esforço de Benjamin direcionava-se justamente a destacá-la de modo independente da visão clássica que a situava hierarquicamente inferior ao símbolo. Segundo o filósofo, o espírito do Barroco relaciona-se intimamente com a força da alegoria, enquanto o Classicismo se relaciona ao símbolo. Assim, seu estudo empenha-se em demonstrar que “a alegoria não é apenas uma frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita.”¹⁹⁶ E como linguagem, subentende, portanto, as inúmeras relações que nela podem ser estabelecidas.

A alegoria, até então, havia sido sempre depreciada em razão de sua historicidade e do seu caráter arbitrário¹⁹⁷, mas, segundo Benjamin, são justamente tais propriedades que constituem sua peculiaridade e grandeza, “sob a condição de que se abandone uma definição exclusiva de arte como ideal de beleza e reconciliação”¹⁹⁸.

Como diria Peter Szondi, a “interpretação alegórica nasce da distância histórica que separa os leitores do texto literal”¹⁹⁹, dissociação que resulta em um método de leitura voltado para a busca de um sentido oculto por trás do sentido literal do texto.

A interpretação alegórica eclode também, segundo Gagnebin, “do escândalo que representa o texto literal para a razão filosófica que se estabelece, em Xenófanos como em Platão, como juiz da verdade da poesia.”²⁰⁰ Assim, para a tradição platônica, por exemplo, o texto homérico só pode ser lido como alegoria, pois o mundo ao qual ele estava intrinsecamente ligado já se perdeu.

Desse modo, a alegoria aparece como uma nova forma de interpretação que sugere a existência de um “verdadeiro pensamento” correndo por debaixo das palavras literais

¹⁹⁵ BOLLE, Willi. Op. Cit., p.47.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.184.

¹⁹⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.43.

¹⁹⁸ Ibid., p.43.

¹⁹⁹ Peter Szondi apud GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Ibid., p.38.

²⁰⁰ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.38.

de um discurso, compondo uma prática que os “estóicos chamavam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual *Filo de Alexandria*²⁰¹ dará seu nome definitivo de alegoria que etimologicamente vem de *allo*, outro, e *agorein*, dizer – dizer o outro”²⁰², isto é, diz *b* para significar *a*.

Posteriormente, a tradição cristã retomará a alegoria como forma principal de escrita, sendo ela não somente uma forma de interpretação²⁰³, mas determinante na compreensão da “História da Salvação”, além de aparecer como modo de representação pictórica – uma forma didática de levar o conhecimento religioso e moral à população majoritariamente analfabeta, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.

Entre os séculos XVIII e XIX, a alegoria é desvalorizada e perde prestígio quando escritores e filósofos ligados ao momento tardio do romantismo alemão²⁰⁴ irão condená-la em benefício da forma artística simbólica. Entretanto, segundo Benjamin, o próprio conceito romântico de símbolo é distorcido, uma vez que nele “a unidade do elemento sensível e do suprassensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico [para ele, o conceito autêntico], é deformada em uma relação entre manifestação e essência.”²⁰⁵

Que fique claro que Benjamin não recusa o símbolo como expressão da modernidade. Seu esforço dedica-se a corrigir a sua redução “à simples relação entre aparência e essência”²⁰⁶ e, sobretudo, a explorar e desenvolver sua contrapartida

²⁰¹ No seu primeiro significado específico, segundo o dicionário Abbagnano²⁰¹, a alegoria indicava um método de interpretação das Sagradas Escrituras que buscava descobrir, além do sentido literal do texto, verdades permanentes de natureza religiosa ou moral. Como exemplo de primeira aplicação importante do método alegórico, temos o comentário ao ‘Gênesis’ de Filon de Alexandria (ainda no séc. I). Filon não hesita em contrapor o sentido alegórico ao sentido literal ao qualificar de “tolo” aquele que acreditaria que o mundo teria sido efetivamente criado em sete dias, visto que, pela ordem óbvia das coisas, primeiro nasce o mundo e depois nasce o tempo como decorrência desse movimento em torno do sol. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

²⁰² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.38.

²⁰³ Ibid., p.38.

²⁰⁴ “Se o romantismo tardio costumou prolongar o preconceito classicista, os primeiros românticos alemães de Iena, porém, foram herdeiros da intuição do drama barroco”. “Na alegoria, os primeiros românticos alemães encontraram o procedimento estético a ser empregado nas suas criações artísticas e filosóficas: “quero que pelo menos entendas nestas divinas alegorias tudo quanto não posso diretamente exprimir”, pede *Lucinda* (romance de Friedrich Schlegel).” Para mais detalhes sobre a incorporação da alegoria no primeiro momento do Romantismo alemão – capitaneado por Friedrich Schlegel, e que difere da postura do romantismo tardio, ver DUARTE, Pedro. Estio do tempo: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p.210.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p.182.

²⁰⁶ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p. 42.

alegórica, que à época, oferecia apenas um “fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se.”²⁰⁷

Foram, no entanto, as reflexões de Creuzer – ainda que alinhadas à perspectiva classicista que preconiza o símbolo em detrimento da alegoria – que levaram Benjamin a apreciar o valor do tempo e da história na alegoria.

“Friedrich Creuzer, na sua obra ‘*Simbólica e Mitologia dos Povos Antigos*’, que Benjamin cita longamente, ressalta o caráter instantâneo do símbolo e sucessivo da alegoria. Inspirando-se da ‘*História da Arte nos Antigos*’ de Winckelmann, uma obra que influencia toda geração romântica, Creuzer vê na estatuária grega clássica o exemplo mais acabado daquilo que ele chama “o símbolo plástico”. O símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nesta instantaneidade, enquanto a alegoria continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico. (...) Elas [as reflexões de Creuzer] manifestam com acuidade que os juízos sobre o valor estético destas figuras [símbolo e alegoria] não remetem meramente a uma preferência de gosto, porém, a uma apreciação do valor de tempo e história. Por conseguinte, a reabilitação da alegoria por Benjamin será a reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana”.²⁰⁸

Desse modo, se o símbolo pressupunha uma totalidade momentânea, um instante místico, a iluminar como um raio, há na alegoria uma progressão através de uma sequência de momentos, aberta para a negatividade e para a morte, isto é, que deseja “absorver a existência real na sua deficiência de existência finita”²⁰⁹, sob a condição de que enfim se abandone os pressupostos de perfeição e harmonia da arte.

Não por acaso, portanto, a alegoria floresce no barroco, período marcado por sangrentas guerras religiosas e pela cruel imanência do político, onde o sujeito é atravessado ao mesmo tempo pelo desejo da eternidade e pela consciência da caducidade da vida. E também por isso voltará em Charles Baudelaire, poeta melancólico “dividido entre a visão de uma vida anterior harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora.”²¹⁰

Justamente devido à sua capacidade de dizer algo distinto daquilo que expressa, a alegoria renasce sempre do abandono de sentidos definitivos e aponta na direção de

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p.183.

²⁰⁸ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.41.

²⁰⁹ Hegel apud GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Ibid., p.43.

²¹⁰ Ibid., p.44.

significações transitórias. É, desse modo, uma escrita fragmentada, em ruínas, numa “fuga perpétua de um sentido último.”²¹¹ Benjamin comenta este caráter:

“Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. **O falso brilho da totalidade se extingue.** Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja. Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. **Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida.** Uma profunda intuição do caráter problemático da arte (...) abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença”.²¹²

Contida, portanto, “nesse movimento de redemoinho” do Drama Barroco²¹³, a categoria alegórica introduz no mundo das formas a fragmentariedade da experiência tradicional e o desaparecimento dos modelos, desestruturando qualquer enganosa noção de totalidade histórica. Por ser indissociavelmente forma e conteúdo, leva o espectador a oscilar entre matéria e verdade, sensível e suprassensível, mantendo esse paradoxo tensionado ao longo do tempo e desencadeando um movimento interpretativo.²¹⁴

A figura-chave da alegoria barroca, segundo Benjamin, é o cadáver. É nessa alegoria que nos deparamos com a “*facies hipocrática* da História”²¹⁵, isto é, sua face doente, que nos revela uma paisagem primordial petrificada – a História, enquanto manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, se exprime através do rosto cadavérico.²¹⁶

Já no século XIX, como veremos, a alegoria é interiorizada na lembrança, que se multiplica como instantâneos “fotografados”, tal como nas alegorias da poesia de Baudelaire. “O que Benjamin quer enfatizar [com isso], a serviço de sua teoria da experiência, é como a beleza moderna, ligada à busca do novo, está paradoxalmente ligada à morte.”²¹⁷ Morte, por sua vez, da “memória” e da “experiência”, que são substituídas pela descontinuidade das “lembranças”.²¹⁸

²¹¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.45.

²¹² BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p. 198, grifo meu.

²¹³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.44.

²¹⁴ OLIVEIRA, Marcela. Op. Cit., p.78.

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p.188.

²¹⁶ Ibid., p.188.

²¹⁷ MURICY, Katia. Op. Cit., p.206.

²¹⁸ Ibid., p.206. Sobre a noção de declínio da experiência, ver Ibid., p.181-191.

Podemos, aqui, resgatar a categoria benjaminiana de “origem” (*Ursprung*), a fim de verificar como, em conjunto com a alegoria, rompem, respectivamente, com a noção cronológica e homogênea do tempo da história e com a integridade da forma clássica simbólica, indicando, nessa dupla ruptura, o aparecimento da heterogeneidade que, por sua vez, possibilita o surgimento do novo.²¹⁹

Assim, contra qualquer forma homogeneizante, a nova estética alegórica evidencia a diferença, o retrocesso e os elementos residuais, colocando-se a partir de uma nova experiência do tempo, na qual abandona-se a noção de evolução e a perspectiva do progresso, para demorar-se no paradoxo, elaborando aquilo que Benjamin chamaria de “dialética parada.”²²⁰

“‘Imagem dialética’ é o conceito elaborado na seção ‘N’ das *Passagens* – obra inacabada sobre Paris no século XIX – para propor uma forma de história que se contraponha à noção de ‘progresso’, característica do historicismo teleológico cujo maior expoente é, novamente, Hegel. No lugar da crença na história universal, na qual ‘o progresso se torna a assinatura do curso da história **em sua totalidade**’, não comportando um questionamento crítico, pois tudo se daria no interior de sua marcha, Benjamin valoriza o papel do retrocesso. Impulso contrário ao motor do progresso, o retrocesso suspenderia a história linear, que reúne e ordena todos os acontecimentos na perspectiva de um fim, uma meta, um *télos*. Ao contrariar essa direção, cuja seta aponta sempre para a frente, o retrocesso seria o antídoto ao progresso.”²²¹

Na visão de Benjamin, é preciso “conferir ao retrocesso contornos tão nítidos quanto a qualquer progresso.”²²² Para ele, enquanto o conceito de progresso – que parecia tornar possível, como vimos na primeira parte deste trabalho, a realização prática do Paraíso – era adotado como paradigma da história linear universal, inviabilizava-se, simultaneamente, qualquer possibilidade de crítica das bases dessa própria história.

Desse modo, expor o retrocesso significava também expor a tensão inerente (e oculta) do “otimismo e promessas” da noção de progresso, a tensão que, em sua concepção, verdadeiramente interessa, ou seja, “não a tensão entre começo e fim de uma história linear, extensiva”, mas sim, “a polarização em seu momento de ‘origem’, intensiva, conforme a categoria do livro sobre o Barroco.”²²³

²¹⁹ OLIVEIRA, Marcela. Op. Cit., p.75.

²²⁰ Ibid., p.82.

²²¹ Ibid., p.83.

²²² Walter Benjamin apud OLIVEIRA, Marcela. Ibid., p.83.

²²³ Ibid., p.84.

“Dessa tensão, o que se extrai é uma imagem. Pois trata-se do instantâneo, sinônimo de fotografia, e não da duração de um processo em movimento que, na etapa seguinte, resolverá a contradição ali em origem. O retrocesso nos lembra que é o historiador quem aperta o gatilho, no presente da narrativa, produzindo nesse encontro com o passado uma imagem que salta para fora da continuidade cronológica. Ele faz explodir o *continuum* da história.

Na interrupção do pensamento, como um corte de seu movimento, ‘**a imagem é a dialética na imobilidade**. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.’ É o salto da origem enquanto *Ursprung*, recorte original.”²²⁴

Tais retratos, também chamados de “imagens dialéticas” de uma época – onde passado e presente fulguram simultaneamente em um conhecimento instantâneo de ambos – são capazes de fornecer uma imagem altamente crítica de uma dada realidade, em um procedimento através do qual o historiador arranca o seu objeto do *continuum* do tempo para construí-lo a serviço da atualidade.

Essa noção aparece sob a forma de alegorias nas teses “Sobre o Conceito da História”²²⁵, pois, devido ao seu caráter dialético, capaz de promover a tensão entre os extremos, configuram a sua desejada crítica da noção progressiva da história, algo que remonta a seus estudos juvenis²²⁶ e cuja relação com o trabalho das “Passagens” é fundamental. Como se vê, toda a “Teoria da Alegoria”, concebida por Benjamin no livro do Drama Barroco, lhe serviu, posteriormente, na construção de sua própria crítica de conteúdo alegórico, visto que o uso das alegorias foi essencial no desenvolvimento de sua filosofia da história e da linguagem.

Uma das imagens mais importantes do trabalho das teses é a do anjo da história (tese IX), construída a partir do quadro *Angelus Novus*, de *Paul Klee*²²⁷, momento emblemático em que Benjamin apresenta a sua alegoria definitiva da história e a sua crítica à noção de progresso, conforme reproduzimos a seguir.

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca

²²⁴ OLIVEIRA, Marcela., p.84, grifo meu.

²²⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito da História” (1940). In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

²²⁶ Foi em 1915 em “A vida dos estudantes”, que Benjamin pela primeira vez critica a compreensão da história como acúmulo de fatos, na sucessão progressiva de um tempo eterno. Ver MURICY, Katia. Op. Cit., p. 217.

²²⁷ BENJAMIN, 1987, Op. Cit., p.226.

dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. **Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.** Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”.²²⁸

É a partir da alegoria do *Angelus Novus* que Benjamin traz a sua reflexão sobre a relação intrínseca entre o progresso e a catástrofe, a história apresentada como alegoria da natureza, que está permanentemente entre construção e ruína. Ao observar o passado, o anjo enxerga sobretudo as ossadas depositadas pela própria violência da história rumo ao progresso, o mesmo vendaval que o empurra para frente em direção ao futuro. Nessa tese, assim como nas outras, é urgente para Benjamin recuperar imagens desse passado oprimido, a partir das perspectivas dos mortos deixados de fora do historicismo triunfante dos dominantes. Porém, esta face doente, “*hipocrática*” da História que deseja recuperar, só pode ser resgatada de maneira parcial e fragmentária e, portanto, alegórica.

No projeto inacabado das “Passagens”²²⁹, utilizando da mesma matriz teórica, só que desta vez olhando para o século XIX de Baudelaire, Benjamin coleciona fragmentos e citações de uma cidade que não representava somente a capital de um país, mas a capital de uma época inteira²³⁰, um retrato da modernidade do século XIX.

Nas alegorias da poesia de Baudelaire, Walter Benjamin encontrou uma imagem dialética, o encontro entre o antigo e o moderno, que lhe daria a oportunidade de realizar uma análise do século XIX a partir do seu presente, resgatando fenômenos habitualmente ignorados pelos historiadores.

Como dissemos, para Benjamin, a visão alegórica é própria das épocas de desvalorização do mundo dos fenômenos e, no século XIX, esta desvalorização tinha causas e formas muito particulares, sobretudo como primeiro efeito do capitalismo moderno. Assim, a desvalorização específica do mundo dos objetos (as mercadorias) e o

²²⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p.226, grifo meu.

²²⁹ Projeto que teve início em 1927 e que durou até 1940 (mesmo ano de sua morte, um suicídio durante sua fuga contra os nazistas). Compreende ampla gama de investigações do filósofo sobre as modificações do imaginário do século XIX.

²³⁰ Ver OLIVEIRA, Marcela. Op. Cit., p.85.

sentimento de catástrofe permanente são o fundamento da melancolia (*spleen*) e da intenção alegórica encontradas em Baudelaire.²³¹

As passagens, palco central do livro inacabado ao qual nos referimos, consistiam em “galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessavam quarteirões inteiros (...) Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.”.²³² Para Benjamin, esses locais representavam a última novidade produzida pelo luxo industrial do século XIX e, por isso, eram as principais fantasmagorias – visões fantásticas e irrealis da modernidade.

As fantasmagorias para Benjamin eram produtoras de sonhos e significavam sobretudo um espírito falseador que colocava o mundo numa ilusão harmoniosa, capaz de exibir a expressão do desejo de uma coletividade que vivia em um estado de sonho (e ilusão) frente ao avanço do capitalismo, da técnica e, principalmente, da crença inquestionável no progresso.

Foi, então, na poesia de Baudelaire que Benjamin encontrou exemplos dessa imersão no estado onírico da metrópole de Paris, uma poesia alegórica cujo destaque são “os jogos de significação que as relações da modernidade apresentam, jogos esses que podem ser revelados através da interpretação de suas alegorias, cujas temáticas principais residem, especialmente, em mostrar a metrópole de Paris e seus habitantes.”²³³

Nesse momento evidenciado por Baudelaire, tal fascínio em profusão era o mercado, o desejo de comprar e as imagens de glamour, que surgiam como uma espécie de “suporte” às ruínas do mundo, ou seja, um mundo mascarado para que fosse possível suportar a ruína.

“Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
Também diante do Louvre uma imagem me oprime:

²³¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.47.

²³² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 40.

²³³ TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin. Dissertação de Mestrado (orientação Prof. Dr. Imaculada Maria Guimarães Kangussu). UFOP, Ouro Preto, 2014, p.43.

Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
 Qual exilado, tão ridículo e sublime,
 Roído de um desejo infindo! e logo em ti,
 Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
 De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
 Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
 Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!”²³⁴

Como retratado nesses versos do poema “O Cisne” de Baudelaire, é explícita a melancolia (e angústia) do poeta ante a consciência da transitoriedade desencadeada pela modernidade, materializada através das imagens da cidade de Paris destruída pelo projeto de reurbanização do Barão de Haussmann²³⁵, revelando a verdade do “moderno como catástrofe e morte.”²³⁶ Um processo de modernização da cidade que a faz aparecer ruínas e com isso a torna alegórica.

Além disso, ao fazer o uso da alegoria dos exilados, como a Andrômaca, por exemplo, o poeta não apenas alude ao seu próprio exílio na Paris moderna, mas também traça uma correspondência com a antiguidade, o que é uma forma de expressar como “a linha de demarcação outrora clara entre o antigo e o moderno tende-se a apagar, pois o moderno se transforma cada vez mais rapidamente em seu contrário.”²³⁷ Exclusão e exílio que também se manifestam nessa nova relação de expulsão dos operários, que à noite recolhem-se distantes nos subúrbios.²³⁸

“Nas *Passagens*, então, o século XIX do qual se fala entra em contato com o século XX a partir do qual se fala. Interessa ao historiador-filósofo estabelecer uma correspondência entre o antigo e o atual, na qual um intensifica o outro, para que se possa encarar como dialética a relação entre passado e presente, não simplesmente como causal, evolutiva ou necessária. ‘A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.’ Dentro dessa perspectiva intensiva ou instantânea do tempo, Benjamin procura fornecer uma ‘visibilidade específica’ de seu objeto histórico.”²³⁹

²³⁴ BAUDELAIRE, Charles. “O Cisne” (Parte II). In: *As Flores do Mal*. Op. Cit., p.59.

²³⁵ Nos referimos às transformações de Paris no Segundo Império, também conhecidas como a Reforma Urbana de Paris ou a Renovação de Haussmann, um vasto programa de obras públicas de modernização da capital francesa promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870.

²³⁶ MURICY, Katia. Op. Cit., p.207

²³⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1994, Op. Cit., p.56.

²³⁸ Kátia Muricy apud TEODORO, Jorge. Op. Cit. p.54.

²³⁹ OLIVEIRA, Marcela. Op. Cit., p.85.

Não por acaso, portanto, na busca por fornecer uma “visibilidade específica”²⁴⁰ desse objeto histórico, a escrita sistemática (comum nos textos da tradição filosófica) é substituída por Benjamin, em “Passagens”, pela escrita ensaística e repleta de citações, algo mais próximo da técnica da montagem surrealista ou cinematográfica.²⁴¹ Como resultado, atinge-se a alegoria, uma imagem dialética que reúne, como um mosaico, diversos elementos residuais, fragmentos, farrapos – esses elementos que são normalmente desprezados – e compõe a imagem de uma época.

Nesse sentido, o que Benjamin produziu como alegorista foi uma organização dos fragmentos (a maioria deles extraídos da poesia de Baudelaire), organizados em constelações, de modo a iluminar os aspectos ocultos por trás dessas fantasmagorias.

Na construção da alegoria da metrópole, morada das fantasmagorias, foram considerados dois fenômenos: “a exposição da reestruturação material de Paris ocasionada pelas reformas urbanísticas do século XIX e a constatação da criação de uma cidade de sonhos atuante no imaginário de seus habitantes.”²⁴² Nesse sentido, para Benjamin, além da “Paris de Baudelaire”, haviam duas outras perspectivas existindo em concomitância: a “Paris Material” e a “Paris Onírica”²⁴³, que compartilham, contudo, o signo da transitoriedade como regente de suas interpretações.

Na “Paris Material”, o que se extrai da interpretação de Benjamin é que, embora a cidade estivesse passando por um processo de total reurbanização, devido às obras do Barão de Haussmann (com a abertura de grandes avenidas e a demolição de antigos bairros e construções para substituí-los por novos), algo de antigo permanecia ali, em razão da constante produção de ruínas, como produto do próprio canteiro de obras. Além de evidenciar a presença do passado através das próprias ruínas, essas também escancaravam um fenômeno incontornável: o destino das novas construções haveria de ser o mesmo das antigas, a saber: o perecimento, a morte e a formação constante de outras e novas ruínas.²⁴⁴

Desse modo, tudo aquilo que está ligado “à busca do novo, está paradoxalmente ligado à morte”²⁴⁵, à destruição no tempo, sendo a cidade grande o cenário desta morte.

²⁴⁰ MURICY, Katia. Op. Cit., p.224-225.

²⁴¹ OLIVEIRA, Marcela. Op. Cit., p.85.

²⁴² TEODORO, Jorge. Op. Cit., p.53.

²⁴³ Ibid., p.54.

²⁴⁴ TEODORO, Jorge. Op. Cit., p.56.

²⁴⁵ MURICY, Katia. Op. Cit., p.206.

Nesse movimento constante, revela-se a violência da modernidade: uma violência contra o seu antigo traçado e seus monumentos; contra o seu habitante, que se torna um estrangeiro dentro do seu próprio habitat; contra a nova construção, que inevitavelmente estará fadada ao perecimento.

É nesse sentido que Katia Muricy aponta que “a melancolia moderna não encontra a sua expressão alegórica corporificada no cadáver, como a melancolia barroca, mas interiorizada na lembrança”²⁴⁶, visto que tais objetos arruinados trazem em si a lembrança dos tempos idos de outrora e que não voltarão mais, ainda que possam oferecer, simultaneamente, outra leitura do agora.

Capturar as imagens de sonho dessa “Paris Onírica”, teria, no entanto, uma finalidade eminentemente crítica para Benjamin, uma vez que ele atribui ao historiador materialista a tarefa de despertar o coletivo desse processo de enfeitiçamento²⁴⁷ que envolve a metrópole moderna e está arraigado nos paradigmas da história como um acumulado de fatos em um tempo vazio e homogêneo, que traça um percurso linear e contínuo em direção ao progresso.²⁴⁸

É, portanto, a partir das potencialidades da representação alegórica, e desse jogo interpretativo e crítico, que Benjamin propõe uma outra forma de enxergar e construir a modernidade.²⁴⁹

²⁴⁶ MURICY, Katia. Op. Cit., p.206.

²⁴⁷ TEODORO, Jorge. Op. Cit., p. 82.

²⁴⁸ Ibid., p. 83.

²⁴⁹ Ibid., p. 84.

4.3 A alegoria nos movimentos artísticos brasileiros

No Brasil notamos a presença de dois movimentos artísticos nitidamente alegóricos, isto é, que utilizam a alegoria como instrumento fundamental de sua crítica.

O primeiro deles, o Movimento Antropofágico, surge em plena efervescência do Modernismo brasileiro na década de 1920, um movimento deflagrado por Oswald de Andrade e que tem início, oficialmente, com o lançamento do Manifesto Antropófago, cuja origem remonta ao quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

A fórmula antropofágica surge na mente de Oswald de Andrade como uma estratégia não idealizada e altamente crítica de lidar com o legado civilizacional europeu, sugerindo um novo relacionamento entre Europa e América Latina, no qual os europeus teriam que aprender a conviver com “os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença.”²⁵⁰

“A ‘Antropofagia’ é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação quanto de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado”.²⁵¹

Em seu estudo sobre Oswald de Andrade, Lúcia Helena aponta que o procedimento antropofágico – destinado à “deglutição” e à assimilação original do discurso estrangeiro – se relaciona também a um certo *ethos* da cultura brasileira que se manifesta desde a literatura do período colonial (em especial com Gregório de Mattos²⁵²),

²⁵⁰CAMPOS, Haroldo. Da razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In *Metalinguagem e outras Metas Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 4ª edição. São Paulo, Perspectiva, 2006, p.250.

²⁵¹ CAMPOS, Haroldo. Op. Cit., p.234/235, grifo meu.

²⁵² O barroco americano era arma de dominação e instrumento de revolta ao mesmo tempo, podendo ser considerado uma manifestação proto-antropofágica, uma vez que ao mesmo tempo que participa do esforço do colonizador, era também uma paradoxal atividade descolonizadora, uma forma em constante devir.

período caracterizado sobretudo pela capacidade satírica e carregada de um vocabulário coloquial e repleto de usos linguísticos de raízes indígenas.²⁵³

Além disso, segundo Helena, a “Antropofagia” era a metáfora (juntamente com a do Pau-Brasil²⁵⁴) que explicitaria o nascimento de um novo tempo artístico-social na modernidade brasileira, se apresentando como alegoria de uma relação entre um passado histórico em ruína (o tempo pré-colonial) e um presente possível (a utopia da Pindorama). E não é só. A “Antropofagia” teria também a capacidade de estabelecer uma relação paródica, isto é, satírica e irônica (um jeito, diria-se, Duchampiano, dadaísta e surrealista de desconfiar de todo tipo de idealização) entre este passado próximo e o presente, entendido por Oswald como uma permanência entre nós do discurso cultural, artístico, político e econômico do colonizador.²⁵⁵ É um manifesto, portanto, contra a “consciência enlatada”²⁵⁶ trazida pelo modelo europeu e a favor do primitivismo e sua originalidade *avant la lettre*.

Assim, como principais elementos para a compreensão da Antropofagia, temos a sua poética alegórica-paródica e a operação metafísica da “transformação permanente do tabu em totem” (o refrão do Manifesto, ou o que Oswald chamaria de visão de mundo²⁵⁷), da qual falaremos mais adiante.

Vale informar que logo no início do século XX, Oswald, cosmopolita que era, teria percebido, nos fragmentos de paisagens e nos gestos automatizados da sociedade paulistana em que vivia, os estilhaços interconectados que conformavam a cidade construída sobre a natureza decaída, um conflito, como vimos, que já havia sido tematizado por Baudelaire e Benjamin. Assim, seu lirismo antilírico se dedicava principalmente a desnudar a fantasia sublimadora do mito romântico brasileiro da paz bucólica²⁵⁸, flagrando, em clima de paródia e humor, o vazio da desagregação inerente à aceleração do tempo, da industrialização e da idade da máquina.

²⁵³ HELENA, Lúcia. Totens e Tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiro (UFF), 1985, p.154.

²⁵⁴ Via o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, publicado poucos anos antes, em 1924.

²⁵⁵ Luiz Costa Lima apud HELENA, Lúcia. Op. Cit., p.37.

²⁵⁶ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Editora É Realizações, 2011, p.27.

²⁵⁷ NODARI, Alexandre. “A Transformação do tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”. Revista das Questões, n.2, fev./maio 2015, p.9.

²⁵⁸ HELENA, Lúcia. Op. Cit., p. 30.

“Tome este Automóvel
 E vá ver o jardim New-Garden
 Depois volte à Rua da Boa Vista
 Compre o seu lote
 Registre a escritura
 Boa firme e valiosa
 E more neste bairro romântico
 Equivalente ao célebre
Bois de Boulogne
 Prestações mensais
 Sem juros.”²⁵⁹

Ainda que houvesse um descompasso em relação à avançada modernidade europeia, o cenário brasileiro do início do século XX, do ponto de vista econômico e social, era marcado pelo difícil ajustamento de nossa sociedade oligárquica e latifundiária ao novo relógio econômico-financeiro mundial, um solo propício ao surgimento da vivência de choque, pelo aparato da urbanização e a consequente atomização da experiência dos laços comunitários coletivos.

Conforme aponta Caio Prado Jr.²⁶⁰, na primeira crise do café, ocorrida entre 1901 e 1906, grupos estrangeiros se aproveitaram para tornarem-se donos do café brasileiro, fato que não evitaria sua crise definitiva em 1929. Por outro lado, as disputas políticas em torno da sucessão presidencial se acentuavam, enquanto a possibilidade de representação democrática nas urnas era cada vez mais cerceada por conchavos e trâmites que mantinham figuras contestadas pelo voto popular no poder.

Desse modo, as alegorias de Oswald (a do pau-brasil e da antropofagia) eram capazes de abarcar os estilhaços histórico-discursivos que explodiam no conflituoso painel da época, tornando-se mais do que um processamento da referência da vanguarda europeia – que vivia uma nova sensibilidade artística e social,²⁶¹ marcada pelo choque, violência e fragmentação da experiência –, mas, principalmente, um movimento de ruptura com uma visão tradicional e

²⁵⁹ ANDRADE, Oswald de. “Ideal Bandeirante” apud *Ibid.*, p.30.

²⁶⁰ Caio Prado Junior apud HELENA, Lucia. *Op. Cit.*, p.44.

²⁶¹ Vide as semelhanças com o manifesto Dadá, ou a retomada do primitivo “via a imagem do índio antropófago” conforme estava ocorrendo nas vanguardas europeias.

essencialista da brasilidade que se formara durante o romantismo brasileiro. A postura de Oswald é de um antiessencialismo nacionalista do romantismo, mas, ao mesmo tempo, diferente do idealismo do primeiro modernismo na chave de Mario de Andrade.

O movimento em prol da Antropofagia surgiu em 1928, primeiro com a publicação do Manifesto Antropófago e, posteriormente, com as publicações de textos na “Revista de Antropofagia”, que, por sua vez, tivera duas fases, ou duas “dentições,”²⁶² conforme satiricamente preferiam chamá-las: a primeira, segundo Augusto de Campos, mais ingênua (de maio de 1928 a fevereiro de 1929) e a segunda, mais radical (de março a agosto de 1929).

Para Benedito Nunes, a antropofagia Oswaldiana poderia ser simultaneamente interpretada como metáfora, diagnóstico e terapêutica, assim entendidos:

“(…) **metáfora orgânica**, inspirada na cerimônia guerreira do sacrifício pelos tupis do inimigo valente, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; **diagnóstico** da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora (...) e **terapêutica**, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos (...) que fizeram do trauma repressivo (...) um Supergo coletivo.”²⁶³

A antropofagia como metáfora, conforme apontado acima, lança mão da alegoria da imolação – prática sacrificial de algumas tribos brasileiras – no intuito de trazer à tona resíduos de uma fonte cultural soterrada tanto pelos colonizadores quanto pelos continuadores detentores do poder, além de indicar a necessidade de se restabelecerem vínculos com uma faixa da cultura brasileira silenciada historicamente e sublimada pelo indianismo “bom selvagem” dos nossos escritores românticos.

“por baixo do Parlamentarismo do Império, ficou o poder real do tacape; sob o verniz das instituições importadas, a política e a economia primitivas, e sob os ouropéis da literatura e da arte, a imaginação, a lógica do indígena, surrealista

²⁶² Para mais detalhes sobre as Revistas de Antropofagia ver artigo de CAMPOS, Augusto. “Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos”. In: CAMPOS, Augusto. Poesia Antipoesia Antropofagia & cia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015., p.132-154.

²⁶³ NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. In: A Utopia Antropofágica, obras completas Oswald de Andrade. São Paulo, ed. Globo, 2001. p.15-16, grifo meu.

avant la lettre. Essas as oposições todas podem ser reduzidas a uma contradição única, que figura concomitantemente o processo de civilização e o processo de Catequese, origem ‘das sublimações antagônicas’”.²⁶⁴

Conforme bem elucida Nunes na passagem acima, a cultura civilizada importada era um dos principais alvos de Oswald de Andrade. Para ele, todo tipo de verniz aplicado pelas instituições importadas nada mais era do que recalcamientos de resíduos pré-coloniais, que subsistem “na alma dos convertidos” como religião natural, recolhendo, em um substrato inconsciente, o antigo direito de vingança da sociedade tribal tupi. Eis aí o diagnóstico e a intenção terapêutica ou curativa do Manifesto, no sentido de propor uma estratégia para desafogar os recalques históricos e liberar a consciência coletiva que, uma vez disponível, daria prosseguimento aos roteiros do instinto caraíba gravados nos arquétipos do pensamento selvagem²⁶⁵ – “a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição do matriarcado de Pindorama.”²⁶⁶

Segundo Alexandre Nodari, o que Oswald realmente propunha era uma reelaboração do clássico “Totem e Tabu” de Freud²⁶⁷, ou melhor, a transfiguração do tabu em totem, isto é: ao tomar a Antropofagia como mote, estava justamente transformando o tabu em totem,

“tomando aquilo que deveria ser banido como bandeira, convertendo o ‘valor oposto’ em ‘valor favorável’. E mais: ao advogarem a ‘transformação permanente’ do tabu em totem, contestavam o modelo evolucionista-progressista que Freud professava, reivindicando um tipo de estado de natureza que não seria temporal e ontologicamente anterior à civilização: ‘não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer) com volta ao estado primitivo (o que não interessa)’, lemos em ‘A descida antropófaga’, de Oswaldo Costa.”²⁶⁸

Em outras palavras, a ação de Oswald seria a de totemizar (expor, dar visibilidade) os tabus colonizadores – “Absorção do inimigo sacro. Para

²⁶⁴ NUNES, Benedito. Op. Cit., p.17.

²⁶⁵ Ibid., p.18.

²⁶⁶ ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., p.31.

²⁶⁷ Pensamento freudiano extraído da obra “Totem e Tabu”. Para Freud, o assassinato e devoração do pai tirânico pelos seus filhos rebeldes, decorreu na interiorização da autoridade paterna, como SuperEgo coletivo que proíbe o incesto e instaura a exogamia. Um animal específico foi colocado em lugar do pai, como totem, e encarado como ancestral e protetor, não podendo ser morto. Anualmente, em cerimonial, a comunidade masculina procedia à devoração do animal totêmico, como uma repetição cerimonial da morte do pai.

²⁶⁸ NODARI, Alexandre. Op. Cit., p.11.

transformá-lo em totem.”²⁶⁹ – evidenciando o seu desejo de mudar a rota dos acontecimentos socioculturais brasileiros, rumo à utopia do “matriarcado de Pindorama”.

Como se vê, a metáfora do antropófago serviu como instrumento a partir do qual Oswald pôde captar alegoricamente a história de nossa colonização e catequese, pois, na medida em que retomava o indígena brasileiro, a partir daquilo que o colonizador abominava (o canibalismo), deslocava “para a ação colonizadora a face de violência e dizimação que ela implica e habilmente sabe ocultar.”²⁷⁰

A antropofagia nos une social, econômica e filosoficamente, aponta Oswald. Nesse sentido, a antropofagia é tomada como um gesto cultural na modernidade brasileira, que encerra metaforicamente a proposta de que, pela destruição, poderíamos chegar à reconstrução:

“pela recuperação das ruínas culturais da civilização, dinamizar todo um universo de sentido. E, através desse gesto, recuperar, na utopia de Pindorama, um índio não observado pelos óculos do etnocentrismo, mas captado mais próximo de sua verdade cultural, compreendido em seu próprio modo de ser. Daí um índio que mais não seja genro de D. Antonio de Mariz nem afilhado de Catarina de Medicis.”²⁷¹

E é aí que a antropofagia se nutre de impulso alegórico, fazendo emergir o que estava oculto, resgatando a experiência histórico-cultural brasileira, recuperando seus resíduos latentes, numa forma também fragmentária. Desestruturando qualquer comportamento simbólico e homogeneizante, vê-se o comportamento tipicamente alegórico no texto do Manifesto Antropofágico seja na ênfase ao tema da dependência, “seja na preferência ao aforismo, à sintaxe telegráfica do texto ou à articulação de partes que se fazem interagir alusivamente”.²⁷² A própria opção pelo traço paródico e irônico é um jeito específico de lidar com este vocabulário, confirmando a atitude alegórica de trabalhar com fragmentos que remetem uns aos outros, e possibilitam a construção de uma paródia humorística do Brasil. Sob a ótica benjaminiana, na metáfora da

²⁶⁹ ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., p.30.

²⁷⁰ Oswald de Andrade apud HELENA, Lúcia. Op. Cit., p.163.

²⁷¹ Ibid., p.162.

²⁷² Ibid., p.164.

antropofagia o que se arruína e deglute é, na verdade, a história escrita pelo carro triunfal dos vencedores.²⁷³

*

Mais tarde, no final da década 1960, em um período já posterior à profusão da Bossa Nova, da arte construtiva e de Brasília – em um Brasil com sua democracia eclipsada por um golpe militar, isto é, em um contexto histórico já desenganado da euforia desenvolvimentista dos anos 1950 –, o enfoque da crítica emergente no campo da arte era outro.

Nessa altura, formava-se um certo grupo de artistas, articulados em torno de um projeto sob o nome de Tropicália. Reunidos pelo impulso de pensar novamente os estilhaços que conformavam o Brasil em confluência com as ideias oswaldianas, não buscavam, portanto, “um símbolo clássico que o representaria perfeitamente, e sim as alegorias barrocas que significariam seus contrastes: samba e rock, rural e urbano, belo e feio, nacional e cosmopolita, dentro e fora, velho e novo, alegria e tristeza, mito e razão, arte e mercado, lírico e épico.”²⁷⁴

Como veremos a respeito do movimento tropicalista musical, a sua poética baseava-se na constante fricção entre pólos opostos, articulados através do *modus operandi* fragmentário, irônico, satírico e, portanto, alegórico. Suas apresentações públicas não se resumiam a simples encontros musicais, mas constituíam verdadeiras performances carnavalescas, beirando ao cafona e ao *kitsch*, trazendo à tona, num momento de repressão crescente, elementos ligados ao inconsciente, como a obscenidade e a morte.

No ano de 1966, o artigo “Boa Palavra sobre a Música Popular Brasileira”, de Augusto de Campos, causou impacto ao trazer as reflexões do jovem, e até então pouco conhecido, Caetano Veloso sobre a potência do projeto tropicalista que aos poucos se engendrava:

²⁷³ HELENA, Lúcia. Op. Cit., p.163.

²⁷⁴ DUARTE, Pedro. “A Alegoria Tropicalista do Absurdo”. 9º Encontro Nacional do GT de Estética da Anpof. Rio de Janeiro: IMS, 22 de Maio de 2018a, p.2. Disponível em: http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/pedro_duarte.pdf Acesso em:16/04/2019

“só a retomada da linha evolutiva [da música popular brasileira] pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Alias João Gilberto para mim é exatamente **o momento** em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira.”²⁷⁵

De fato, o surgimento da Bossa Nova, com suas harmonias sofisticadas emprestadas do *cool jazz* americano e da música erudita, acompanhadas do cantar sussurrado e elegante de João Gilberto, anunciava a novidade de uma modernidade cultural caracteristicamente brasileira, ao mesmo tempo cosmopolita e enraizada na tradição popular do samba. Conforme dissemos no segundo capítulo, é comum associá-la ao período de otimismo trazido por Juscelino Kubitschek e seu programa de desenvolvimento nacional, simbolizado de forma mais dramática pela rápida construção de Brasília.

Vale acrescentar que, paralelamente ao sucesso da Bossa Nova, que atraía forte interesse internacional, certos grupos nacionalistas de esquerda já a criticavam devido ao seu distanciamento dos assuntos de interesse social, fenômeno que faz surgir na cena cultural novos músicos de classe média que buscavam atingir um som mais próximo da cultura popular tradicional, sobretudo da cultura do nordeste rural.

“Essa tendência na música popular coincidiu com e correspondeu a experimentos no Cinema Novo e num teatro popular radical. (...) A mudança para um vocabulário de nacionalismo cultural antiimperialista na música popular tornou-se mais urgente depois do golpe militar de abril de 1964, que levou ao poder um regime autoritário de direita aliado com os Estados Unidos. Exacerbando as tensões no campo da música popular, a consolidação do regime militar coincidiu com sucesso popular de um fenômeno de rock’n’roll nativo apelidado iê-iê-iê, liderado pelo cantor telegênico Roberto Carlos e apresentando outros músicos identificados coletivamente como Jovem Guarda. Na metade da década de 1960, a guitarra elétrica era um poderoso diacrítico cultural, significando para muitos uma cultura jovem internacional excitante e moderna e para outros um ícone insidioso da cultura consumista e imperialista dos Estados Unidos. Esse período também assistiu à expansão dramática da televisão, subscrita e promovida pelo regime militar, e ao sucesso maciço de festivais de música televisionados patrocinados pela TV Record em São Paulo e pela TV Globo no Rio de Janeiro. Esses festivais foram decisivos para forjar uma nova categoria socioestética de música popular agrupada sob a rubrica de Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB. (...) Era, antes, uma categoria híbrida que surgia das sensibilidades pós-bossa nova mas na qual estavam presentes valores estéticos e preocupações sociais ligados ao

²⁷⁵ CAMPOS, Augusto. “Boa Palavra sobre a Música Popular Brasileira”. In: CAMPOS, Augusto. Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.63.

imaginário nacional-popular. Sua operação mais básica era fundir ‘tradição’ com ‘modernidade’ sem sucumbir às pressões da popularidade emergente do iê-iê-iê. Apresentar MPB ao vivo diante de públicos compostos de estudantes universitários simpáticos assumia um valor simbólico que transcendia o conteúdo lírico, o qual raramente expressava qualquer coisa mais subversivas do que lamentos brandos pelos apuros vividos pelos trabalhadores urbanos ou pelos camponeses do Nordeste.”²⁷⁶

Embora o grupo de músicos tropicalistas se identificasse em alguma medida com a MPB, mantinha uma atitude ambígua e crítica em relação ao aparato ideológico que se formara em torno dela. Não por acaso, portanto, Caetano Veloso defendia “a retomada da linha evolutiva”, conforme exposto acima, uma crítica direcionada sobretudo às limitações estéticas da MPB pós-bossa nova.

Deve-se ressaltar, contudo, que a ideia de “evolução” não era empregada no sentido teleológico relacionado ao progresso. O que estava em jogo para os tropicalistas era recuperar e reinventar um certo “modo de ser” inaugurado pela Bossa Nova que recriou o samba a partir de notas da música clássica (Chopin) e do jazz, mantendo o “arco teso” e o espírito de inovação latente, um repúdio às formas saudosistas, contra o “amolecimento da linha criativa da nossa música.”²⁷⁷

Assim, o grupo se aventurou em novos experimentos performativos e sonoros, ampliando os limites do seu próprio campo artístico. Houve, desse modo, uma aproximação com a “arte ambiental” que vinha sendo produzida paralelamente por Hélio Oiticica.

O título da famosa canção que viria a batizar o próprio movimento, foi sugerido a Caetano “pelo cineasta Luiz Carlos Barreto, que detectou nele uma afinidade, embora difusa, com a instalação ‘Tropicália’, de Oiticica, exibida pela primeira vez no início de 1967”²⁷⁸, uma ideia, no entanto, rejeitada inicialmente por ambos os artistas.

O que de fato havia em comum entre a arte de Hélio Oiticica e o grupo de músicos era o desejo de retomar o pensamento oswaldiano antropofágico. Ainda

²⁷⁶ DUNN, Christopher. “Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura”. Disponível em <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura> Acesso em: 16/04/2019 O mesmo artigo foi publicado In: BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²⁷⁷ CAMPOS, Augusto. 1978, Op. Cit., p.64.

²⁷⁸ DUNN, Christopher. Op. Cit.

que não fosse exatamente o centro da obra de Oiticica, era sem dúvidas um ponto crucial do seu projeto “procurar um ‘superantropofagia’”, capaz de abolir definitivamente o colonialismo cultural pela sua absorção numa vontade construtiva geral,²⁷⁹ em outras palavras, “devorar o mundo a partir do Brasil, o passado a partir do presente.”²⁸⁰ Para Caetano, por sua vez, era o caso de trazer à luz do dia uma “neoantropofagia”, isto é, uma releitura do projeto oswaldiano para a sua contemporaneidade, visto que era consciente das “diferenças entre a experiência modernista dos anos 1920 e os embates televisivos e fotomecânicos dos anos 1960.”²⁸¹

É claro que não se tratava mais da mesma problematização inicial posta por Oswald na década de 1920, uma vez que a originalidade nativa e o fascínio pela cultura europeia, dos modernistas de 1922, deslocaram-se nos anos sessenta para o “debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos.”²⁸² Nesse contexto, a temática volta-se definitivamente para os mitos urbanos, uma espécie de antropofagia na era da reprodutibilidade técnica, conforme os termos de Walter Benjamin, em célebre ensaio de 1936.²⁸³

Decerto, a essa altura, o Brasil já lidava com os problemas decorrentes da cultura de massa amplamente difundida nas principais metrópoles brasileiras, que, por sua vez, também estariam entregues aos avançados processos de urbanização, via emergência da cultura pop, das artes industriais (incluindo a gravação de música, a emergência da bossa nova), do design (via Max Bill e a escola de Ulm) e dos meios de comunicação de massa mais efetivos (como cinema e televisão), que eclodiram nos anos 1950.

Desse modo, não se tratava mais nem de buscar uma identidade nacional, tampouco de relutar contra a inevitável influência estrangeira, e sim de elaborar uma estratégia de assimilação desse mundo definitivamente aberto para o

²⁷⁹ Hélio Oiticica apud DUARTE, Pedro. O livro do disco: Tropicália ou Panis et circencis. São Paulo: Cobogó, 2018b, p.122.

²⁸⁰ Ibid., p. 124.

²⁸¹ Caetano Veloso apud DUARTE, Pedro. Ibid., p.137.

²⁸² FAVARETTO, Celso. Tropicália. Alegria, Alegoria. São Paulo, Editora Káiros, 1979, p.38.

²⁸³ DUARTE, Pedro. 2018b, Op. Cit., p.137.

internacional e para o cosmopolitismo, situado em um ambiente de construtivismo acelerado e de um Brasil industrial e culturalmente avançado.

Quanto ao encontro dos tropicalistas com o pensamento de Oswald, esse não aconteceu por acaso. Embora no final dos anos 1950 houvesse rivalidade entre os grupos concreto de São Paulo e neoconcreto do Rio, na passagem para os anos 1960, tendo os grupos finalmente se diluído, abriu-se espaço para o intercâmbio de pensamentos que desembocaria na manifestação Tropicalista, no auge de 1968.

Foi a partir daí, portanto, que se deu a união de um grupo de jovens intelectuais baianos – formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto (piauiense, porém sempre visto como participante ativo do grupo) – com Rogério Duarte (o responsável por reaproximar os poetas concretos paulistas com os artistas neoconcretos cariocas), união na qual a antropofagia oswaldiana exercia a liga capaz de reunir o grupo e os aproximava em prol de um compromisso estético em torno do tropicalismo musical e da Tropicália de Oiticica.

“Mesmo que seja uma categoria exaustiva e banalmente utilizada hoje em dia, os textos de Oswald de Andrade – sintetizados nas máximas da antropofagia como “só me interessa o que não é meu” – eram o ponto que permitia que Oiticica, os Campos, Zé Celso Martinez Corrêa e Caetano Veloso, por exemplo, coexistissem em uma mesma frente de ação cultural. (...) após a primeira fase polêmica e ortodoxa do movimento concreto, o grupo lança em 1962 a revista Invenção. É interessante notar que nessa publicação (com cinco números editados até 1967), estão publicados os principais pontos de ligação entre os poetas concretos, o trabalho de Hélio Oiticica e os compositores tropicalistas: a revisão da obra de Oswald de Andrade por parte dos poetas, a participação dos músicos eruditos do grupo Música Nova e o interesse pela música popular brasileira em relação à nascente cultural de massas do país.”²⁸⁴

Nessa conjuntura, a antropofagia substituía, seja em Oiticica, Caetano ou José Celso, a racionalidade de um nacionalismo militar e purista, fazendo incidir as contradições da sociedade brasileira, na qual as ambiguidades e as contradições históricas, ideológicas e artísticas que nos constituem – o nacional e o estrangeiro, o arcaico e o moderno, o bárbaro e o civilizado, a transgressão e a ordem, o cafona e o bom-gosto, a cidade e o sertão, a arte alienada e a participativa – eram levantadas

²⁸⁴ COELHO, Frederico Oliveira; DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Livro ou Livro-me: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro, 2008. 295 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.40.

para sofrer uma operação desmistificadora, isto é, eram inventariadas sobretudo para serem também devoradas e, portanto, reinventadas.

Considerando-se, ainda, o clima de polarizações ideológicas que permeava o momento, a redescoberta de Oswald de Andrade e a releitura do Manifesto Antropófago permitia que a geração tropicalista criasse uma nova linha de pensamento oposta a todas as outras. Com a ênfase no nacionalismo de um lado, e a importação cultural de outro: “a ideia de devoração foi reapresentada como forma de relativização dessas posições”²⁸⁵ e caía evidentemente como uma luva.

Desse modo, o projeto tropicalista abarcava simultaneamente a apropriação do rock e do pop internacional, inspirado em parte pela Jovem Guarda, como também por cantores da “era de ouro” do rádio pré-bossa nova como Vicente Celestino e Carmen Miranda, subvertendo com irreverência as elevadas pretensões modernistas da MPB. Além disso, assim como a bossa nova mantivera um diálogo produtivo com o jazz, os tropicalistas buscavam a inovação e a diferenciação do som atenuado da Bossa Nova, através do uso da guitarra elétrica e da inspiração do rock inglês e americano, materializados nos Beatles e em Jimi Hendrix.

De modo efetivo, a experiência musical da Tropicália foi plenamente articulada no álbum conceitual “Tropicália, ou Panis et Circencis”, gravado em maio de 1968 e lançado em julho desse mesmo ano, produzido pelo grupo formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, a cantora de bossa nova Nara Leão, o grupo de rock “Os Mutantes”, o arranjador Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam.

Como procedimento básico utilizado para atingir o caráter antropofágico desejado, tanto reflexivo, quanto prático, os tropicalistas partiram para a construção de imagens oníricas e descontextualizadas brasileiras. Tais figuras, extraídas dos contextos arcaicos e folclóricos da cultura, eram então submetidas à luz branca do ultramoderno e o resultado apresentado como alegoria do Brasil.

Foi o crítico Roberto Schwarz o primeiro aplicar a categoria de alegoria benjaminina para classificar o Tropicalismo,²⁸⁶ muito embora tenha sido usada por ele como arma de ataque não apenas contra o Tropicalismo, mas também contra a

²⁸⁵ FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p. 34.

²⁸⁶ DUARTE, Pedro. 2018b, Op. Cit., p.146.

ideia resgatada da antropofagia oswaldiana, taxadas por ele de mero conformismo ante as mazelas do subdesenvolvimento brasileiro.

No entanto, conforme bem repara Pedro Duarte em livro escrito sobre o disco, há uma espécie de falha teórica na interpretação do crítico:

“É curiosa essa sua explicação [em referência ao argumento exposto por Schwarz], pois Benjamin fizera um grande esforço teórico para legitimar o direito estético da alegoria frente ao símbolo, tradicionalmente seu oposto superior. (...) O caráter alegórico que Benjamin atribuía ao drama trágico do séc. VII (...) encontra-se também no Tropicalismo brasileiro. É ‘o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação’ tropicalista, para ousarmos uma paráfrase de Benjamin. No lugar de um monolito inteiriço e sem fissuras, temos uma geleia geral cheia de pedaços. Rompia-se assim, com a pretensão de organicidade do todo prevista pelos símbolos da estética clássica. O tropicalismo introduz na música popular brasileira, mas também na imagem do Brasil que produz a partir dela, um sentido alegórico. Não se procura a perfeição que totalizaria a forma da canção nem a imagem do país. Pelo contrário, encontra-se a força do estilhaço, dos fragmentos sem uma síntese. Sua intrusão pode “ser caracterizada como um grande delito contra a paz e a ordem, no campo da normatividade artística”. O delito está na ausência de completude simbólica. Isso que classicamente era dado como a fraqueza da alegoria, sua fragmentação, é o que Benjamin sublinha como a sua força particular, que quebra a ilusão de totalidade. Para isso, a alegoria, se é que tem uma dialética, é uma dialética muito particular, pois os opostos – a tese a antítese – não vão se resolver em um terceiro termo: a síntese não ocorrerá. Entretanto, foi precisamente isso que Schwarz atacou na antropofagia do Modernismo e na sua atualização já durante o Tropicalismo: a falta de superação dialética das oposições. Nessa medida, o seu esquema parece se aproximar mais da *Estética* de George Lukács do que daquela de Walter Benjamin. Pois enquanto este sinalizava que a alegoria expunha criticamente a face da história diante do sofrimento e do fracasso, aquele acusava a alegoria da arte contemporânea de ser dissimulação conformista diante do mundo. É que a alegoria, para Lukács, compraz-se numa ambiguidade socialmente alienada, pela qual ela pode, ao mesmo tempo, estranhar o mundo e se integrar a ele, sem compromisso com a sua transformação. O embate aqui é entre duas concepções de dialética: a de Benjamin, heterodoxa e interessada na tensão paradoxal entre as diferenças, é alegórica; a de Lukács, ortodoxa e interessada na superação sintética das oposições, é simbólica. No Brasil, o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* está com o primeiro. Schwarz está com o segundo.”²⁸⁷

De todo modo, ainda assim Roberto Schwarz contribui para iluminar os sentidos alegóricos presentes na cena tropicalista, algo que será aprofundado por Celso Favaretto no livro “Tropicália: Alegoria, Alegria”.

Estabelecendo um paralelo entre a operação onírica freudiana – que tem como princípio transmutar o desejo reprimido por meio da condensação e do

²⁸⁷ DUARTE, Pedro. 2018b, Op. Cit., p.147-148.

deslocamento em uma sequência de imagens descontextualizadas arranjadas no sonho – e a linguagem, Favaretto reflete:

“Em retórica, esta figura, proposta como resultado da composição de deslocamento e condensação, é a alegoria: particularizando o significado, aclara-o devido o seu poder de ressaltar o sensível. É uma operação que exige um movimento prévio de deslocamento para designar o outro reprimido. Este movimento, responsável pela descentração do sonho, é a paródia. Ela desatualiza os significados primitivos, neutraliza-os pelo ridículo, fazendo vir à tona o reprimido e articulando-se, assim, à designação alegórica.”²⁸⁸

Como em um sonho, as imagens díspares sobrepostas em montagem pelos tropicalistas significam sempre algo diferente daquilo que é manifestado e, por isso, são alegóricas. A noção de alegoria, tomada aqui no sentido plenamente benjaminiano, é tratada como o fragmento significativo, o estilhaço, a ausência de completude simbólica que quebra qualquer ilusão de totalidade, a imagem onde o duplo sentido e as antípodas coabitam revelando suas fissuras e brechas.

No caso específico do tropicalismo, como vimos, a influência de uma concepção dessacralizadora da arte, através do *pop*, permitiu que

“o caráter espectral do mundo dos objetos e *gadgets* fosse desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e pelo humor. Desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultavam – os arcaísmos culturais – [fazendo] com que a sua montagem resulte em alegoria. Nas sociedades dependentes, o *pop* encontra uma reserva imensa de formas culturais, mimetizadas, mitificadas e instrumentalizadas, próprias para sofrer a operação de desatualização. Os tropicalistas tiraram partido dessa possibilidade: montaram uma cena com esses mitos, clichês e indefinições, constituindo-a em hipérbole do *kitsch*, submetida à devoração crítica. Essa operação produziu o efeito cafona, num lance de humor, conforme a variante *cool* do *pop*.”²⁸⁹

Portanto, o riso, a zombaria, o cafonismo, a ironia, o grotesco, traços típicos das construções paródicas, são presenças constantes nas obras do tropicalismo musical e tem como objetivo principal o alcance crítico (outra característica própria da operação parodística). Tal artifício crítico vem sendo empregado desde o modernismo com o objetivo de promover um movimento de descolonização e pode

²⁸⁸ FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.82

²⁸⁹ Ibid., p.28 e 29.

ser explicitado, de acordo com Favaretto, quer psicanalítica, quer antropológicamente.²⁹⁰

Desse modo, do introito “Miserere Nobis” à oração final “Hino ao Senhor do Bonfim”, da música-poesia-concreta “Bat Macumba” às articulações antropofágicas de “Geleia Geral”, as canções do álbum apresentam-se como alegorias do Brasil, na medida em que proporcionam a sensação de um Brasil que, ao mesmo tempo, é e não é o que se enuncia, tendo como princípio básico o descentramento das enunciações devido à sua incapacidade de tornar-se uma imagem definida, sendo verdadeiras alegorias que jamais aspiram a captar o todo no particular.

Como exemplo da introdução da matriz alegórica no contexto brasileiro, podemos citar também a canção “Tropicália” que, embora não faça parte do disco conceito do grupo, é, no entanto, sua razão de existir. De fato, a canção apresentada no primeiro álbum solo de Caetano Veloso (lançado em janeiro de 1968, meses antes de gravarem o disco) pode ser vista como a matriz estética do movimento que seria desencadeado.

“Tropicália” cita uma ampla variedade de ícones culturais de vários períodos históricos, entre eles “o poeta parnasiano Olavo Bilac, o escritor romântico José de Alencar, o repentista Catulo da Paixão Cearense, a estilista do samba e ícone hollywoodiano Carmen Miranda, e o rei do iê-iê-iê Roberto Carlos.”²⁹¹ Tão logo a canção inicia, envolta em um emaranhado de sons e ruídos, irrompe a declamação paródica da visão edênica da Carta de Pero Vaz de Caminha, a primeira carta ao rei de Portugal anunciando a “descoberta” do Brasil em 1500, um improviso de estúdio incorporado à música em tom de deboche apoteótico. Paralelamente, emergem os sons de uma orquestra de cordas completa, sob a direção de Júlio Medaglia, criando uma atmosfera cinematográfica de suspense e tensão.

Conforme Augusto de Campos revela em seu célebre ensaio de 1968 intitulado “Viva a Bahia-ia-ia”, a canção Tropicália, a primeira faixa do LP de Caetano Veloso, é também “a nossa primeira música pau-brasil”²⁹², uma vez que expõe a realidade brasileira não através da cópia, e sim através da montagem

²⁹⁰ Para mais detalhes, ver FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.83.

²⁹¹ DUNN, Christopher. Op. Cit.

²⁹² CAMPOS, Augusto. “Viva a Bahia-ia-ia!”. In: CAMPOS, Augusto, 1978, Op. Cit., p.162.

criativa de eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos, compondo um “texto algo *nonsense*” que, através dessa mistura, cria uma construção de pura ruptura. Esta operação, construção de um “Brasil Pau-brasil”, lembra muito o sonho de Oswald: “Contra a argúcia naturalista: a síntese. Contra a cópia: a invenção e a surpresa” – “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. Vegetação Pau-Brasil.”²⁹³

Embora se utilize da linguagem discursiva, isto é, monta-se o painel como um texto descritivo, Caetano não a usa linearmente, mas através da justaposição de “frases-feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros” construindo uma outra temporalidade, em que nada diz a favor ou contra, mas que desconstrói a ideologia oficial que transforma as inconsistências histórico-culturais em valores folclorizados. Em comparação ao que vimos a respeito do teatro barroco alemão ou da poesia baudelairiana, essa operação utilizada é claramente alegórica, visto que o trabalho da música consiste em fazer com que

“uma designação (referência a um dado particular: Brasília, por exemplo) funcione como interpretação de um significado mais amplo, genérico (o Brasil). Simultaneamente, consiste também em fazer com que duas significações básicas – o arcaico/o moderno – funcionem como interpretações das designações particulares. Desta maneira, há uma recorrência contínua: a enunciação passa da designação para a significação e desta para aquela – sistema de circularidades, de trocas, já alegorizantes, de que a própria construção sintática do texto é um diagrama em que aquilo que se diz se subordina ao modo pelo qual é dito.”²⁹⁴

Como se vê, o procedimento cinematográfico²⁹⁵ empregado na composição delimita uma moldura: o nariz apontando fisionomicamente contra os chapadões: Brasília, a capital futurista inaugurada em 1960. Assim “Tropicália” alude à história recente do Brasil – ao fracasso de um monumento utópico do progresso nacional e da arquitetura moderna. Caetano explicou:

²⁹³ Oswald de Andrade apud CAMPOS, Augusto, 1978, Op. Cit., p.163.

²⁹⁴ FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.44

²⁹⁵ A referência cinematográfica se faz presente também no movimento do olho que mais parece de uma câmera que parte de um grande plano americano configurado através da imagem dos “Chapadões, para depois migrar para um plano mais geral ‘o monumento’ até chegar nas sequências em close-up que mostram até o detalhe do ‘pulso esquerdo’”. Para mais detalhes ver FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.46.

“Era uma imagem assim de grande ironia, e a descrição do monumento era como se fosse uma descrição de uma imagem mais ou menos inconsciente da sensação de estar no Brasil e de ser brasileiro naquela época. Então, você pensa em Brasília, no planalto central, e há um orgulho pela arquitetura, mas ao mesmo tempo não é disso que está se tratando. Era ‘que monstro é que ficou’, porque Brasília foi construída e logo depois veio a ditadura e Brasília esteve sempre ali como centro da ditadura.”²⁹⁶

A canção construída em 5 blocos estróficos intercalados por refrãos que buscam resolver, mesmo que momentaneamente, a tensão trazida anteriormente, se realiza na alternância constante entre festa e degradação, carnavalização e descarnavalização. Como num sonho (ou pesadelo) de uma noite de verão brasileira, Caetano articula componentes como a guerrilha e Brasília, a bossa e a palhoça (a bossa, esse novo jeito de ser brasileiro; a palhoça, o velho modo de habitação rústica coberta de palha típica das áreas tropicais), a mata e a mulata, Iracema e Ipanema (o primeiro termo, anagrama de América, indica a visão continental do tropicalismo; o segundo conota o centro da moda e de uma alegre intelectualidade), a fala pura das crianças e a fala dos falsos políticos (nota-se a referência à mão direita e ao pulso esquerdo), a velha e a jovem guarda, Carmem Miranda e a Banda (em referência às festas provincianas: a militar e a exportável).²⁹⁷

Assim, nesse poema “joco-sério,”²⁹⁸ a alegoria não repousa apenas no cenário não nomeado descrito como “monumento” feito de “papel crepom e prata”, que, por sua vez, revela a fragilidade da utopia estilhaçada de Brasília, mas também se faz presente através de um “eu” silencioso e desindividualizado – “eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país”. Conforme Favaretto, este “eu”, de onde todas as frases são proferidas, equivale a uma “não-pessoa”, “a um ‘ele’ impessoal e anônimo, que corresponde, no imaginário, à noção de ‘tropicalidade’ ou de Brasil [alegórico], verdadeiro sujeito da linguagem.”²⁹⁹

²⁹⁶ DUNN, Christopher. Op. Cit.

²⁹⁷ CAMPOS, Augusto. 1978. Op. Cit., p.163. FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.46-51.

²⁹⁸ Expressão usada por Augusto de Campos. Ibid., p.163.

²⁹⁹ FAVARETTO, Celso. Op. Cit., p.45.

Seria justamente esta ausência de um “eu-sujeito” o responsável por uma certa dimensão de “vazio” provocada pela canção, uma “situação de vácuo presente na multiplicidade grotesca e aleatória dos detalhes e das imagens integrantes de um todo desconexo,”³⁰⁰ pouco sujeito à lógica rígida dos acontecimentos e situações históricas plenamente efetivadas. Para preencher o vazio, Favaretto completa, é introduzida uma aparente adesão ao carnaval, apresentada através das exclamações de “Viva” nos refrãos, marcando um distanciamento de todo o resto do enunciado, que é composto por um discurso metonímico em inventário das “reliquias do Brasil”. Com isso, recriam uma satisfação ilusória, visto que a exaltação da festa indica sobretudo uma autoironia, uma paródia da paródia³⁰¹, isto é, crítica da festa-espetáculo catártica e dos contornos anedóticos do carnaval oficial. Desse modo, fica claro que os elementos escolhidos pela montagem da canção significam quase sempre algo diferente do que é manifestado, assim como se despem de qualquer ilusão de totalidade e, por isso, são manifestações nitidamente alegóricas.

Na linha sugerida por José Miguel Wisnik, a “Tropicália” de Caetano Veloso une as pontas do nosso laço: inspirada pela Antropofagia, “ela compõe uma figuração das espantosas, dolorosas e desafiadoras incongruências do Brasil, vistas através da alegoria de uma Brasília onírica, deslocada como monumento ao mesmo tempo moderno e carnavalesco, plural e teórico, traçada com ímpeto prospectivo sobre o chão de um inconsciente colonial movediço e labiríntico.”³⁰² Nela, a realidade nacional não se apresenta mais como essência mítica, mas sobretudo como paraíso devastado: um Brasil-Brasília estilhaçado pela alegorização de suas inconsistências ideológicas e pela mobilização de suas imagens-ruína enterradas no imaginário.

Como se vê, os sentidos alegóricos já estavam em Brasília e serviram aos artistas de inspiração. Agora, resta-nos reunir os cacos e buscar, a partir do nosso ponto de vista, outros sentidos alegóricos de Brasília.

³⁰⁰ Louzada Filho apud FAVARETTO, Celso. *Ibid.*, p.45.

³⁰¹ *Ibid.*, p.45-46.

³⁰² WISNIK, J.M. “Entre o erudito e o popular”. In: SCHWARTZ, J. (org.) *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.307.

5 Sentidos alegóricos em Brasília



Figura 13 - 'Ruínas de Brasília', pintura de Oscar Niemeyer de 1964

5.1 Os efeitos de uma utopia localizada no espaço

“Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...”³⁰³

O fato de Brasília ter sido literalmente realizada no mundo traz à tona a seguinte questão: o que significa, afinal, para a matriz utópica, que tem como característica fundamental gerar idealização, a sua efetiva concretização no espaço? Pois, considerando que a utopia atua fundamentalmente como uma crítica a uma certa situação existente no mundo, ao ser implantada das ideias para a realidade, vê-se desprovida de seu poder transformador – tal como idealizado – e, com isso, opera-se uma clara inversão semântica.

Ao concretizar-se, a utopia encara frente a frente a sua incompetência e/ou impossibilidade de realização plena. Escancara a realidade e passa a atuar, em contrapartida, como crítica direta à sua própria tradição idealista, numa operação desencadeadora de decepção e melancolia, pois evidencia a impossibilidade de superação daquilo que era justamente o seu motor, a sua razão de existir. Sinaliza, portanto, o fim do sonho de modernidade e coloca um ponto de interrogação na máxima percebida por Koselleck a respeito da temporalização das utopias, ligada ao imperativo de solucionar os problemas e desafios do tempo histórico dentro do próprio tempo histórico e à teleologia do progresso. Afinal, diante da inviabilidade de atingir o progresso, o que resta à tradição positivista do pensamento moderno?

³⁰³ JOBIM, Antonio Carlos. MORAES, Vinicius. “O trabalho e a Construção”. In: Brasília - Sinfonia da Alvorada. Disponível em <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14948> Acesso em 16/04/2019.

Como vimos, a contaminação entre utopia e história acaba fragilizando ambos os lados, pois tanto a utopia é obrigada a entrar em contato com a ordem que deseja superar, como a história vê-se obrigada a ter um *télos*. Então, ainda que, a partir do século XVIII, a utopia tenha dado sentido à história, é possível ver a maneira com a qual este pacto posteriormente degradingola, gerando sensação de desgraça e luto. Não é só a esperança do futuro que fica comprometida, mas emerge sobretudo a noção de que o próximo passo será inevitavelmente o encontro com a sua própria ruína, ou seja, entra-se em contato com o outro da passagem do tempo, a demonstrar que a mudança sempre trará algum prejuízo, um fatalismo que se apresenta como “lado b” daquele mesmo messianismo mencionado anteriormente.

Além disso, aprofundando ainda mais o olhar sobre as consequências da concretização da utopia, ela parece trazer à luz os processos inconscientes e recalçados da história, pois, ao revelar sua própria impossibilidade, traz à tona, a reboque, elementos mais profundos e difíceis de serem percebidos.

No caso da edificação de Brasília, dando um fim tanto à velha mitologia do Novo Mundo como à utopia da arquitetura moderna, não apenas os ideais são desconstruídos, mas também são expostos traços de uma fonte cultural soterrada, tanto pelos colonizadores, quanto pelos continuadores detentores do poder. Tudo que se desejava evitar parece tornar-se ainda mais evidente.

Nesse sentido, antes mesmo de haver o tropicalismo, Brasília, por si só, já submetia os arcaísmos culturais “à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil.”³⁰⁴ Como num lampejo, este contraste elabora pouco a pouco um deslocamento das expectativas e acaba manifestando algo bem diferente daquilo que era desejado.

Como dissemos, se Brasília buscara romper com os dilemas brasileiros, os tornou, no entanto, ainda mais latentes e expressivos. Tudo que era desprezível e que se desejava superar foi iluminado, ativando o terreno do inconsciente e das forças irracionais subjacentes. Como vimos, a sua forma materializa essas tensões e, a partir dessa imobilização dos opostos, nos comunica um choque.

³⁰⁴ Roberto Schwarz apud FAVARETTO, Op. Cit., p.79.

O tombamento do Plano Piloto,³⁰⁵ por exemplo, buscou imobilizar o já antinatural semblante de uma cidade artificialmente soerguida e, assim, exacerbou o contraste com o entorno se expandindo em um horizonte de cidade genérica, transformando-o em um Totem que, em seu duplo sentido (extraído da teoria freudiana), coloca-o simultaneamente como objeto de culto e de lembrança, ainda que remota, do movimento destrutivo por ele desencadeado. Vale lembrar que a autoridade do totem advém da distância que ele interpõe entre si e todo o resto, o que lhe confere esse caráter de objeto sagrado, cuja sobrevivência depende da proteção conferida por esse mesmo distanciamento. O novo só sobrevive com essas medidas que existem para proteger, cercar e isolar.

Não por acaso, com a realização da utopia, revela-se justamente o reverso do imaginado, um revés carregado, inclusive, de agressividade. Não surpreende, portanto, o fato de ter-se instalado em Brasília, poucos anos depois da sua inauguração, uma Ditadura Militar (o inverso da sociedade livre e democrática almejada por JK), como também o aparecimento rápido da pobreza e da segregação social e racial (o oposto da sociedade igualitária que Brasília pretendia engendrar no Brasil). Contradições abruptas que emergem de um planejamento imaginado para queimar etapas, mas que ignorou flagrantemente seu substrato social, revelando, nitidamente, as falhas da idealização e demonstrando que há, na realidade, uma linha tênue a separar utopia e distopia.

“É o caso sempre que alguma ideia utópica é retirada do seu lugar original, na literatura ou na imaginação, e é tentativamente replantada numa localização física. Ao invés de florescer, transformando-se num novo *topos* ou sistema de organização, a utopia depressa resvala para sua imagem mais sombria: uma espécie de distorção, um fracasso aparentemente inevitável que desvela a crítica social que permanece na origem do conceito.”³⁰⁶

No entanto, a Brasília dos anos 1960, ou seja, no momento posterior à sua inauguração, não era uma distopia, visto que não se tratava de um movimento

³⁰⁵ O tombamento oficial do projeto urbanístico de Lúcio Costa foi realizado em 1987 (a partir do Decreto 10.829 de 14 de outubro de 1987 que assegurava a manutenção da concepção urbana original da cidade), embora o Plano já tenha nascido preservado através do art. 38 da Lei nº 3.751, de 13 abril de 1960, a saber “Qualquer alteração no plano-piloto, a que obedece a urbanização de Brasília, depende de autorização em lei federal.”

³⁰⁶ GADANHO, Pedro. Utopia/Distopia: Uma mudança de paradigma na arte e na arquitetura. In: GADANHO, P.; LAIA, J.; VENTURA, S. Utopia/Dystopia, A Paradigma Shift in Art e Architecture. Milano: Mousse Publishing, 2017, p.197

estritamente negativo a manchar a realidade de tons obscuros. A distopia é, inevitavelmente, um efeito totalmente reverso da utopia e, portanto, é sempre produto contrário de uma narrativa e de um pensamento também idealizado. Justamente por isso, é incapaz de revelar as nuances que compõem um movimento complexo como esse.

Nesse sentido, a reversão abrupta causada pelo pensamento utópico instalado na realidade aponta mais precisamente para a criação de um produto alegórico – algo que remete tanto à sua dupla dimensão onírica e fantasmagórica, como à melancolia.

No caso de Brasília, este produto se encaixa, conforme aponta Marshal Berman em seu estudo sobre a modernidade³⁰⁷, na realidade inerente aos países subdesenvolvidos que, devido ao lento processo de modernização, dão origem a um certo modernismo de caráter fantástico, porque forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos.³⁰⁸

Devido ao ocaso da realização utópica, a imagem capturada da Brasília construída funciona como alegoria barroca do Brasil, na medida em que se estabelece através da justaposição de diversas imagens estranhas e opacas, díspares e ambíguas, que, quando desmontadas, revelam as diversas indeterminações do país e, como num sonho, parecem significar algo diferente do que é aparentemente manifestado³⁰⁹, algo que consideramos ser o verdadeiro barroquismo presente em Brasília, correntemente associado à sua monumentalidade. Para nós, o Barroco se estabelece em Brasília através de um constante sentimento de perda e fragmentação, uma visão distante da narrativa histórica tradicional e que nos remete à matriz alegórica de Walter Benjamin.

Materializada através de uma montagem de imagens fragmentadas – composta pela cruz deformada, por seus edifícios ortogonais e curvilíneos, monumentais e arcaicos, seus espaços cheios e vazios, planejados e espontâneos – Brasília transforma-se na única imagem capaz de retratar a grandiosa e ambígua empreitada kubitschekiana: construir um país do futuro, às custas de todas as

³⁰⁷ BERMAN, Marshal. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³⁰⁸ Ibid., p.224

³⁰⁹ FAVARETTO, Op. Cit., p.79.

discrepâncias de um passado colonial não remoto. Parece que em Brasília instala-se a dissonância: os contrários coabitam, gerando sincretismo e diferenciação.³¹⁰

Entretanto, para Benjamin, a dissolução “da ‘mitologia’ no espaço da história”³¹¹ não tem como objetivo obscurecer o passado com tons distópicos, mas sim “despertar um saber ainda não consciente do passado”³¹², isto é, ele deseja olhar seu objeto de maneira “positiva”, uma vez que procura superar não apenas as noções de “progresso”, mas também a de “período de decadência.”³¹³

A imagem alegórica, diferentemente da distopia³¹⁴, não pressupõe uma síntese positiva ou negativa, e sim articula cacos e fragmentos que são, por sua vez, produto direto dos processos da modernidade, onde “tudo que é sólido acaba desmanchando no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens.”³¹⁵

A ultracitada passagem acima, extraída por Marshal Berman do “Manifesto Comunista”, de Karl Marx, demonstra um certo *modus operandi* da moderna sociedade burguesa, que acaba inevitavelmente levando o homem a se confrontar com o vazio da vida (algo também evidenciado por Baudelaire em sua obra) e com o constante fracasso do sonho moderno.

O “tudo que é sólido desmancha no ar” denota o movimento de destruição inerente da modernidade – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido³¹⁶ – e, por isso, Brasília, para existir, precisou movimentar centenas de metros cúbicos de terra virgem do solo do cerrado, aniquilar vidas humanas, desmontar uma capital já existente (com efeitos até hoje pouco analisados) para obter o seu almejado sucesso. Um movimento que nada mais é do que o estereótipo da expressão “a construção que já é ruína”, isto é,

³¹⁰ FAVARETTO, Op. Cit., p.88.

³¹¹ MURICY, Kátia. Op. cit., p. 221.

³¹² Walter Benjamin apud MURICY, Kátia. Ibid., p.222.

³¹³ Ibid., p.222.

³¹⁴ “As distopias são conscientes de seu papel de “sombra das utopias”. Mais aguçada a discernir os erros de uma modernização triunfante, a distopia toma pra si a função analítica da utopia. Como Fatima Vieira sugere, a distopia seguira as utopias satíricas que tinham como objetivo rejeitar ideia de que o homem pode alcançar a perfeição.” GADANHO, Op. Cit., p198. Fica claro, portanto, que as distopias são imagens conscientes da sua própria impossibilidade, algo que não se encaixa com os efeitos estranhos ocorridos em Brasília pós sua inauguração, que não de caráter inconsciente.

³¹⁵ Karl Marx apud BERMAN, Marshal. Op. Cit., p.88.

³¹⁶ BERMAN, Marshal. Op. Cit., p.97.

uma sequência de edificações e implosões que levam a sociedade a sentir, ao final, não a glória do futuro, mas a sensação de estar sempre caindo aos pedaços.

Não por acaso, para tentar conservar o Plano Piloto, foi necessário tombá-lo, tal como é feito com as cidades efetivamente históricas. Assim, a “novíssima em folha” capital tornou-se uma espécie de ruína moderna, imagem de um futuro que já nasceu velho. Usando a famosa expressão de Gorelick, Brasília transformou-se na maior exposição do modernismo a céu aberto: o verdadeiro “Museu da Modernidade.”³¹⁷

Brasília revela, portanto, essa dinâmica da modernidade de forma materializada. Ela desmancha em si mesma os ideais que levaram à sua construção. De um lado, mostrou a possibilidade de concretização efetiva da modernidade brasileira – a possibilidade do plano – o auge da positividade. De outro, emergiu como típico exemplo daquilo que pretendia superar do Brasil, com sua pobreza e desigualdade.

Visões quase simultâneas que passam então a caminhar juntas e é justamente nesse emaranhado que reside a estranheza e os vernizes de Brasília, a aparição de imagens concomitantes, revelando os contrastes que configuram o Brasil e atuam em relação dialética: a alegria e a melancolia, a natureza e a inteligência, a improvisação e o projeto, a inércia e a mobilidade.³¹⁸

A forma da cruz, que abarca o gesto de todos os brasis – do central ao periférico, do oficial ao não oficial, do poder e da segregação – atrelada à ideia das quatro escalas urbanas e suas ambiências, os palácios imponentes (do tipo “casa grande”) de Niemeyer, a presença intermitente do vazio do cerrado, o espraiamento das cidades satélites, as formas místicas e alienígenas advindas da proliferação de seitas, como o Vale do Amanhecer, revelam-se indícios de que há em Brasília uma complexa operação que resulta em uma imagem alegórica e traz a sensação de que é e não é o que ali se enuncia.

³¹⁷ Expressão de GORELIK, Adrián. “Brasília: Museu da Modernidade”. In: XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). Brasília. Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.411-419.

³¹⁸ NOBRE, Ana Luiza. Max Bense. Mobilidade e inteligência brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 167.01, Vitruvius, abr. 2014. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5181>. Acesso em 16/04/2019.

5.2 Perfil de Nascimento e Morte

Como vimos anteriormente, no texto de Clarice Lispector sobre Brasília, a escritora evoca constantemente o sentimento de que algo oculto, embora familiar, estivesse vindo à tona, gerando simultaneamente perplexidade e desconforto.

De fato, a mirada de uma cidade em pleno nascimento é absolutamente incomum e artificial – a imagem de uma cidade vazia nos remete, na verdade, à noção muito mais familiar de cidades abandonadas, acabadas e mortas. Assim, como numa fotografia, Clarice captura em seu texto a imagem de uma cidade em nascimento e seu processo de construção e, com isso, evidencia seu duplo: uma cidade abandonada rumo às ruínas. Flagra, desse modo, os dois momentos em que a arquitetura é desabitada. Momentos que se tocam, portanto.

Daí, por sua vez, o caráter sombrio, inesperadamente revelado em fotografias como as de Gauterot, por exemplo, que, do ponto de vista estritamente literal, registram o fenômeno completamente oposto: o nascimento da cidade, embora carreguem em si uma forte capacidade de salientar seu caráter triste e solitário.

Desse processo, que demonstra de modo não intencional o fenômeno de nascimento e morte da arquitetura e a efemeridade do tempo, resulta uma imagem acentuada de finitude, pois presenciar o nascimento de uma cidade evidencia num duplo a sua efemeridade.

Por certo, causava espanto ver o nascimento da cidade em meio ao silêncio do sertão, com sua vegetação tortuosa e terra vermelha, sobretudo em contraste com as formas novas e brancas dos palácios de Niemeyer. Esses desencadeiam um sentimento de surpresa, admiração ou assombro, gerados a partir de uma relação entre monumentalidade e leveza, por sua vez materializados em formas que necessitam obrigatoriamente de um fundo vazio que as façam saltar, conforme aponta Guilherme Wisnik,

“Distante tanto da racionalidade clássica quanto do tensionamento estrutural orgânico, Niemeyer constrói figuras fechadas, estáveis, mas que não se configuram como objectos plenamente autónomos, **necessitando sempre amparar-se na**

linha de suporte, o plano infinito do horizonte. Por isso, em que pese o efeito de contraste que edifícios como o Copan provocam em meio à massa informe do *skyline* urbano, **é no espaço vazio que sua obra encontra a verdadeira força**, como ocorre nos conjuntos da Pampulha e de Brasília. Como que feitos de argila, no espaço-tempo sonolento do ovo primordial, **seus edifícios parecem não ter ainda se desenvencilhado plenamente da terra**, assim como as ‘figuras reclinadas’ de Henry Moore. No entanto, suas formas não estão amalgamadas no mundo indistinto da matéria contínua, como as do escultor inglês. Antes, destacam-se dele pela pureza geométrica, e pela alvura límpida da novidade, na imagem feita por Ferreira Gullar. Recortados na paisagem, mas aderidos ao plano infinito do horizonte, **seus edifícios encarnam a ambiguidade da separação moderna entre construção e natureza**, oposta à activação espacial coreográfica barroca, que integrava os corpos ao espaço. Nos projectos de Niemeyer, os espaços do entorno são amplos e rarefeitos, quase metafísicos, pois já perderam a capacidade de unificar os sólidos à sua volta.”³¹⁹

Niemeyer sempre foi muito conhecido por ser um arquiteto moderno em busca de revelar sobretudo “a beleza, a ideia de suspensão das contigências históricas, ou o alheamento dos “problemas da vida,”³²⁰ conforme o próprio arquiteto dizia. Muitas vezes, inclusive, seu discurso foi tido como pueril, visto que tranquilamente criava associações banais entre as formas sinuosas de sua obra e as montanhas brasileiras ou as curvas de uma mulher.³²¹ Fato é que Niemeyer era um sujeito voltado para a exterioridade, reflexo do sujeito moderno, autônomo e autoconfiante, algo que reflete em sua projetividade fértil e sempre voltada para fora, a produzir uma arquitetura monumental que é ao mesmo tempo pura forma e evidência visual.

Filiado ao comunismo, e ao mesmo tempo *bon vivant* carioca, Niemeyer foi uma figura de grandes contradições. Um arquiteto comunista que desvincula abertamente a arquitetura da política, por desacreditar de sua capacidade de mudar as estruturas de uma sociedade. A arquitetura, para Niemeyer, servia meramente como divertimento – o que de fato mudaria o mundo, era a Revolução.

“Mas preocupava-me, fundamentalmente, que esses prédios constituíssem qualquer coisa de novo e diferente que fugisse à rotina em que a arquitetura vai melancolicamente estagnando-se, de modo a proporcionar aos futuros visitantes

³¹⁹ WISNIK, Guilherme. Revista Opúsculo nº 9. Porto: Dafne editora, Novembro 2007, p.9, grifo meu.

³²⁰ ESPADA, Heloisa. 2011, Op. Cit., p.115.

³²¹ A VIDA é um sopro. Direção e Roteiro: Fabiano Maciel. Produção Executiva: Sacha; Priscilla Martins Celeste. Produção: Santa Clara. Brasil: Europa Filmes. DVD (89MIN), Color, 2007.

da Nova Capital uma sensação de surpresa e emoção que a engrandecesse e caracterizasse. Lembrava-me da Praça de São Marcos na Itália, com o Palácio dos Doges, da Catedral de Chartres, de todos esses monumentos que acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem contribuírem para a emoção razões técnicas ou funcionais. É a beleza plástica apenas que atua e domina, como uma mensagem permanente de graça e poesia.³²²

Observando suas obras em Brasília, vê-se como ele explorou a linguagem de objetos soltos, sem contexto imediato, como se fosse outro planeta – como a cúpula invertida do Congresso (figura 14), por exemplo – uma obra que funciona muito bem contra a linha do horizonte, numa paisagem descontextualizada, assim como são representados os edifícios nas pinturas de De Chirico (figura 15) – ambas as obras carregadas de uma aura extraterrestre, ausente de montanhas, de árvores, de nada: só mesmo a linha do horizonte, funcionando como um campo lunar, despertando uma constante sensação de desertificação.

Não por acaso, as cúpulas do Congresso são associadas a um disco voador, como se estivessem pousadas ou apenas a flutuar no horizonte do cerrado, algo platônico, revelando a pureza da forma autônoma num contexto não urbano, artificial e sem história que, por sua vez, esconde todo o esforço necessário para manter-se de pé. Não por acaso, são formas que servem de inspiração para a arquitetura da comunidade mística Vale do Amanhecer, uma doutrina religiosa que mistura espiritualismo, cristianismo, crenças africanas e referências aos maias, espartanos e ciganos.

Desses fragmentos de Niemeyer, emergem intuições que sinalizam outros possíveis caminhos de interpretação de sua obra.

“Entrevistei Niemeyer. É um homem com maneiras simples, sem vaidades, sem formalismos, **com o olhar um pouco melancólico, um pouco desiludido e cansado.** E não me pareceu nem por um instante que estava desiludido e cansado com Brasília: é com o nosso mundo, tal qual nele vivemos.³²³

Tido como um arquitecto hedonista, intérprete privilegiado de uma natureza luxuriante, Niemeyer, no entanto, **carrega uma intuição trágica e profundamente moderna acerca do destino humano.** Mas não a dramatiza. Em sua arquitectura não há esforço, apenas o silêncio do repouso.³²⁴

³²² NIEMEYER, Oscar. Minha experiência em Brasília. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 10.

³²³ LISPECTOR, Clarice. Entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, pág. 160.

³²⁴ WISNIK, Guilherme. 2007, Op. Cit., p.9.

Silêncio, de fato, mas um silêncio que ecoa. Queremos intuir, desse modo, que a premissa de que a arquitetura deve oferecer o belo talvez seja apenas a consequência de outra premissa, que lhe precede: a efemeridade e a brutalidade da vida, que passa num lampejo – mas que a arquitetura talvez possa transformar num lampejo de beleza. É do próprio Niemeyer a afirmação de que “tanto faz ser feliz ou infeliz, a vida é um sopro, um minuto.”³²⁵ Não é, portanto, o belo pelo belo, é um belo que surge da crua consciência da fugacidade da vida.

Nesse sentido, o raciocínio de Niemeyer chega à beira do niilismo e, talvez, só por ser brasileiro, e não alemão, tenha optado não pela filosofia, mas por encontrar alguma curva de beleza, para tentar nos livrar, nem que seja por um instante, do desespero. Como diria Caetano Veloso: “Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível filosofar em alemão.”³²⁶

A leveza, promovida pela ocultação estrutural, permite deslocar o sujeito, por um instante, da brutalidade do fim, ainda que, pouco tempo depois, como em um efeito ricochete, jogue-o com ainda mais força nessa consciência, devido ao inevitável contraste com a situação do observador, a quem nada é oferecido além de espanto. Essa é a potência alegórica de um símbolo desprovido do sagrado. Talvez seja esse o sentimento de espanto-angústia flagrado por Clarice.

A proximidade entre a constatação da finitude da vida e o produto criativo que intenta esquecê-la, nem que seja por um instante, sugere um caráter alegórico na obra de Niemeyer, que é acentuado justamente pela ausência de camadas de subjetividade entre a mirada do vazio niilista e o produto da criação artística: ao resistir ao vazio, carrega-o encrustado em si. Assim, enxergamos ainda outro barroquismo em sua obra, não apenas o monumental, mas também o lutuoso: espetáculo lutuoso.

Desse choque, que demonstra de modo não intencional a fragilidade da arquitetura e a efemeridade do tempo, resulta uma imagem acentuada de nascimento e morte, que adquire força sem precedentes com a magnitude de Brasília.

³²⁵ A VIDA é um sopro. Op. Cit.

³²⁶ FERRAZ, Eucanaã (Org.). Op. Cit., “Língua”, p. 291.



Figura 14 - Marcel Gauert. Congresso Nacional, Brasília. Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 15 - 'O enigma' pintura de Giorgio De Chirico de 1914



Figura 16 - René Burri, Brasília, 1960

6 Referências bibliográficas

A CIDADE é uma só. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Nancy Araújo; Wellington Abreu e outros; Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós; André Carvalheira. Brasil: Vitrine Filmes. (79MIN), Color, 2013.

A Construção. Galeria de Fotos Revista Veja, Publicado em 20 out 2009. Disponível em <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/a-construcao/>. Acesso em:16/04/2019.

A IDADE da Terra. Direção e Roteiro: Glauber Rocha, Elenco: Maurício do Valle, Jece Valadão, Antonio Pitanga, Tarcísio Meira, Geraldo Del Rey, Ana Maria Magalhães, Norma Bengell, Danuza Leão, Carlos Petrovicho, Mário Gusmão, Paloma. Brasil: Embrafilme / CPC. (160MIN), Color, 1980.

A VIDA é um sopro. Direção e Roteiro: Fabiano Maciel. Produção Executiva: Sacha; Priscilla Martins Celeste. Produção: Santa Clara. Brasil: Europa Filmes. DVD (89MIN), Color, 2007.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago.** In: ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Editora É Realizações, 2011, p.27-31.

ALEGORIAS do Brasil. Direção: Murilo Salles. Co-autoria: Pedro Duarte. Produção: Canal Curta (27min).

ALMINO, João. **O Mito de Brasília e a Literatura.** Estudos Avançados 21 (59), 2007.

ANDRADE, Oswald. **Utopia Antropofágica.** São Paulo: Globo, 2011.

BALBI, Clara. Símbolo da utopia, Brasília vira ruínas em obras de artistas. **Revista Ilustrada. Folha de Paulo, São Paulo**, 8 de Abril de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/simbolo-da-utopia-modernista-brasilia-vira-ruinas-em-obras-de-artistas.shtml> Acesso em: 16/04/2019.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal / Charles Baudelaire.** Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens.** Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOLLE, Willi. **A modernidade como "Trauerspiel". Representação da história em W. Benjamin, "Origem do drama barroco alemão".** Revista de História. Departamento de Letras Modernas FFLCH/USP, n.199, 1988.

BRAGA, Milton Liebenritt de A. **O concurso de Brasília.** São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

BRANCO sai, Preto fica. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Dj Jamaika; Gleide Firmino; Marquim do Tropa; Shokito. Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes. (93MIN), Color. 2015.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 1990.

_____. **Texto curatorial da exposição Art in Brazil** realizada em Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, entre 12/10/2011 a 15/1/2012 (acervo pessoal).

BROINSTEIN, Laís. **Notas para uma Narrativa do Desamparo na Arquitetura.** Oculum ensaios: Revista de Arquitetura e Urbanismo Puc-Campinas, v. 15(2), Maio-Agosto, 2018.

CAMPOS, Augusto. **Antipoesia Antropofagia & cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Balanço da Bossa e outras Bossas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **Da razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira.** In Metalinguagem e outras Metas Ensaios de Teoria e Crítica Literária. 4ª edição. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. **O Arco-Íris Branco.** Rio de Janeiro: Imago, 1977.

CAMPOS, Márcio C. **A grande cidade em construção: Brasília em dois contos de Guimarães Rosa.** Revista RUA, UFBA, v.5 n.1. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/issue/view/350> Acesso em: 15/04/2019.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

COELHO, Fred. **O Brasil como Frustração**. Revista Serrote 31. Disponível em <https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/> Acesso em:15/04/2019.

DAMATTA, Roberto Augusto, “**Programa de Curso “Teoria do Brasil II”**”. PPGCS – Departamento de Ciências Sociais PUC-Rio (acervo pessoal).

DELIMEAU, Jean. **Mil anos de felicidade: uma história do paraíso**. tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

DUARTE, Pedro. “**A Alegoria Tropicalista do Absurdo**”. 9º Encontro Nacional do GT de Estética da Anpof. Rio de Janeiro: IMS, 22 de Maio de 2018^a. Disponível em: http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/pedro_duarte.pdf Acesso em:16/04/2019.

_____. **Estio do tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **O livro do Disco: Tropicália ou Panis et circencis**. São Paulo: Cobogó, 2018b.

DUNN, Christopher. **Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura**. Disponível em <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura> Acesso em: 16/04/2019 O mesmo artigo foi publicado In: BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ESPADA, Heloisa. “**Cidade-Bandeira**”. Texto extraído do catálogo da exposição “As Construções de Brasília”. Rio de Janeiro: IMS, 30/04 - 05/07/2010, disponível em https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/cidade-bandeira Acesso em:16/04/2019.

_____. **Monumentalidade e Sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, setembro de 2011.

FARÈS, El-Dahdah. “**A Superquadra de Lúcio Costa e a Importância do Lazer**”. In: XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). Brasília. Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.267-275.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo, Editora Káiros, 1979.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Letra Só; Sobre as Letras / Caetano Veloso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. **“O inquietante (1919)”**. In: Obras Completas, volume 14. História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”); Além do Princípio de Prazer e Outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Totem e Tabu (1913)**. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira v.13. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GADANHO, Pedro. **Utopia/Distopia: Uma mudança de paradigma na arte e na arquitetura**. In: GADANHO, P.; LAIA, J.; VENTURA, S. Utopia/Dystopia, A Paradigma Shift in Art e Architecture. Milano: Mousse Publishing, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Narração e Silêncio. O mutismo da literatura de testemunho. **Revista Ilustríssima. Folha de Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1707201106.htm> Acesso em: 16/04/2019.

GONÇALVES, Ricardo Felipe. **Utopias, Ficções e Realidades na metrópole pós-industrial**. Dissertação de Mestrado, 290p. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

GORELIK, Adrián. **“Brasília: Museu da Modernidade”**. In: XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). Brasília. Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.411-419.

_____. **Cultura Urbana sob Novas Perspectivas**. Novos Estudos Cebrap. n.84, Julho de 2009, p.235-249, p.241.

_____. **Das Vanguardas a Brasília - Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Sobre a Impossibilidade de (pensar) Brasília**. Revista Serrote nº 1. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2012/12/sobre-a-impossibilidade-de-pensar-Brasília-por-adrian-gorelik/> Acesso em: 16/04/2019

HABERMAS, Juergen. **“A nova Intransparência. A crise do bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas”**. Novos Estudos Cebrap, nº 18, setembro 1987^a.

HABERMAS, Jurgen. **“Arquitetura Moderna e Pós-Moderna”**. Novos Estudos CEBRAP, n.º 18, setembro 1987^b.

HELENA, Lúcia. **Totens e Tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiro (UFF), 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JAFFE, Noemi. **A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento**. Café Filosófico, Instituto CPLF. Campinas, 17 de abril de 2015. (13:38) Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=WV7vq5g_DQM Acesso em:16/04/2019.

JOBIM, Antonio Carlos. MORAES, Vinicius. “O trabalho e a Construção”. In: **Brasília - Sinfonia da Alvorada**. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14948> Acesso em 16/04/2019.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **Guimarães Rosa e os sentidos da construção de Brasília**. Afluente, revista eletrônica de letras e linguística. UFMA/Campus III, v.1, n.2, p. 248-265, jul./set.

KAMITA, João Masao. “**Arquitetura moderna e neoconcretismo: uma experiência da geometria**”. In: SEGRE, R. (org.) **Arquitetura + Arte + Cidade**; Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2010.

KIM, Lina; Wesely, Michael (org.). **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOOLHAAS, R. **Brasília**. Revista Centro, 2016. Disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/> Acesso em: 16/04/2018.

KOSSELECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

LE CORBUSIER. **O urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEONÍDIO, Otávio. **Crítica e Crise: Lúcio Costa e os limites do moderno**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 13, n. 14, p. 147-158, dez. 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Nos primeiros começos de Brasília**. In: XAVIER, A.; KANTINSKY, J. (orgs). **Brasília. Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.179-182.

_____. **Todos os Contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p.595.

PEREIRA, Margareth et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987

MATOS, Olgária. **Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin**. Revista Discurso: Departamento de Filosofia USP, v.23, p.87-108, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro, 1969.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

NOBRE, Ana Luiza. **Infrastructure and earthwork between two capital-cities in colonial and postcolonial Brazil**. Internacional Congress: Colonial and Postcolonial Landscapes (architecture cities, infrastructure).

_____. **Max Bense. Mobilidade e inteligência brasileira**. Arqtextos, São Paulo, ano 14, n. 167.01, Vitruvius, abr. 2014 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.167/5181>>. Acesso em:16/04/2019.

NODARI, Alexandre. **“A Transformação do tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”**. Revista dasQuestões, n.2, fev./maio 2015, pp.9.

NUNES, Benedito. **A Antropofagia ao alcance de todos**. In: A Utopia Antropofágica, obras completas Oswald de Andrade. São Paulo, ed. Globo, 2001.

O POVO Brasileiro. Direção: Isa Grispum Ferraz. Produção: Carolina Vendramini. Brasil: Cinematográfica Superfilmes. (260 MIN), Color, 2000. (A série é uma recriação da narrativa de Darcy Ribeiro em linguagem televisiva, 10 episódios).

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. **Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama**. Tese de Doutorado (orientação de Katia Muricy).Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2014.

OLIVEIRA, Márcio de. **“Brasília: uma cidade ou uma capital à época de sua inauguração”**. Caderno Metrôpole. PUC-São Paulo: v.15 1o sem. 2006.

OLIVEIRA, Wanessa Araújo de. **Utopias e Concretudes: Brasília e Ceilândia na Perspectiva Cinematográfica**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal do Goiás, FAV, 2018.

PENNA, João Camillo. **“O Nu de Clarice Lispector”**. Revista Alea: Estudos Neolatinos, UFRJ, vol. 12, n.1, janeiro-junho 2010, p. 68-96.

PEREIRA, Luísa Rauter. **A História e “o Diálogo que Somos”: A Historiografia de Reinhart Koselleck e a Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer.** Dissertação de Mestrado (orientador Antonio Edmilson Martins Rodrigues), Puc Rio: 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins; BESSONI, George **Patrimônio Imaterial: ações e projetos da Superintendência do Iphan no DF.** Arqtextos, São Paulo, ano 10, n. 120.00, Vitruvius, maio 2010 <http://gwww.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.120/3428>.

RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. **Nos constantes recomeços de Brasília. Um diálogo (im)possível com Clarice Lispector.** Resenhas Online, São Paulo, ano 15, n. 175.04, Vitruvius, jul. 2016. Disponível em <http://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/15.175/6126>. Acesso em: 16/04/2019.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Nota do Tradutor (prefácio).** In: BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROWE, Colin. **Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.

_____. **The Architecture of Good Intentions: Towards a possible retrospect.** London: Academy Editions, 1994.

SANDOVAL, Liz da Costa. **Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista.** Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2014.

SCARPELLI, Marli Fantini. **Primeiras Estórias: margens da história.** Revista do CESP – v. 22, n. 30 – jan.-jun. 2002.

SCHWARTZ, J. (org.) **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação.** Perspective [Online], 2 | 2013, posto online no dia 19 fevereiro 2016, consultado o 23 abril 2018.

TELLES, Sophia da Silva. Silva. **“Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo”.** Novos Estudos CEBRAP, n.25. São Paulo: 2 de Outubro de 1989, p.75-94.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. **As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin.** Dissertação de Mestrado

(orientação Prof^a. Dr^a. Imaculada Maria Guimarães Kangussu). UFOP, Ouro Preto, 2014.

VELOSO, Caetano. "A visão do Brasil que está em "Tristes Trópicos" esquentou meu coração". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de Novembro de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0411200921.htm> Acesso em: 16/04/2019.

_____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.228.

VIDAL, Vidal Laurent. **De nova Lisboa a Brasília**. Brasília: UNB, 2009.

WALKER, Marli Terezinha. **O Imaginário da Terra Sem-Terra: Inferno e Paraíso na Poética do MST**. Dissertação de Mestrado. Orientador: Mário Cezar Silva Leite. Cuiabá: UFMT, 2008.

WALLY, Salomão. "**Pescados vivos**". In: WALY, S. Poesia total. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WISNIK, Guilherme (Org.). **Mario Pedrosa. Arquitetura, Ensaios Críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. "**Modernidade Congênita**". In: ANDREOLI, Elisabeth; FORTY, Adrian (Org.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. Londres: Phaidon, 2004.

_____. **Niemeyer: Leveza não Tectónica**. Revista Opúsculo nº 9. Porto: Dafne editora, Novembro 2007.

WISNIK, José Miguel. **A matéria Clarice**. Instituto Moreira Salles, 2011. Aula disponível em <https://claricelinspectorims.com.br/as-aulas/a-materia-clarice/> Acesso em 16/04/2019.

WISNIK, José Miguel. **O Famigerado**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002.

XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (orgs). Brasília. **Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.